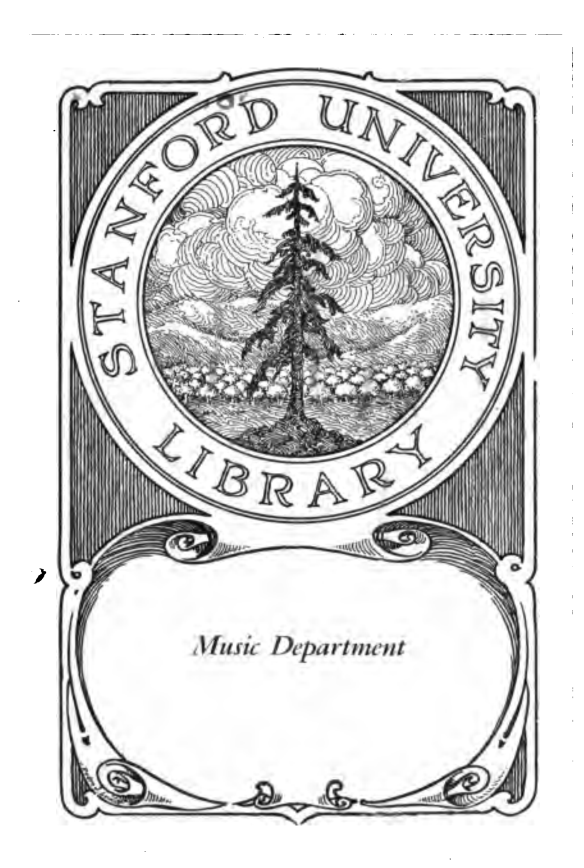
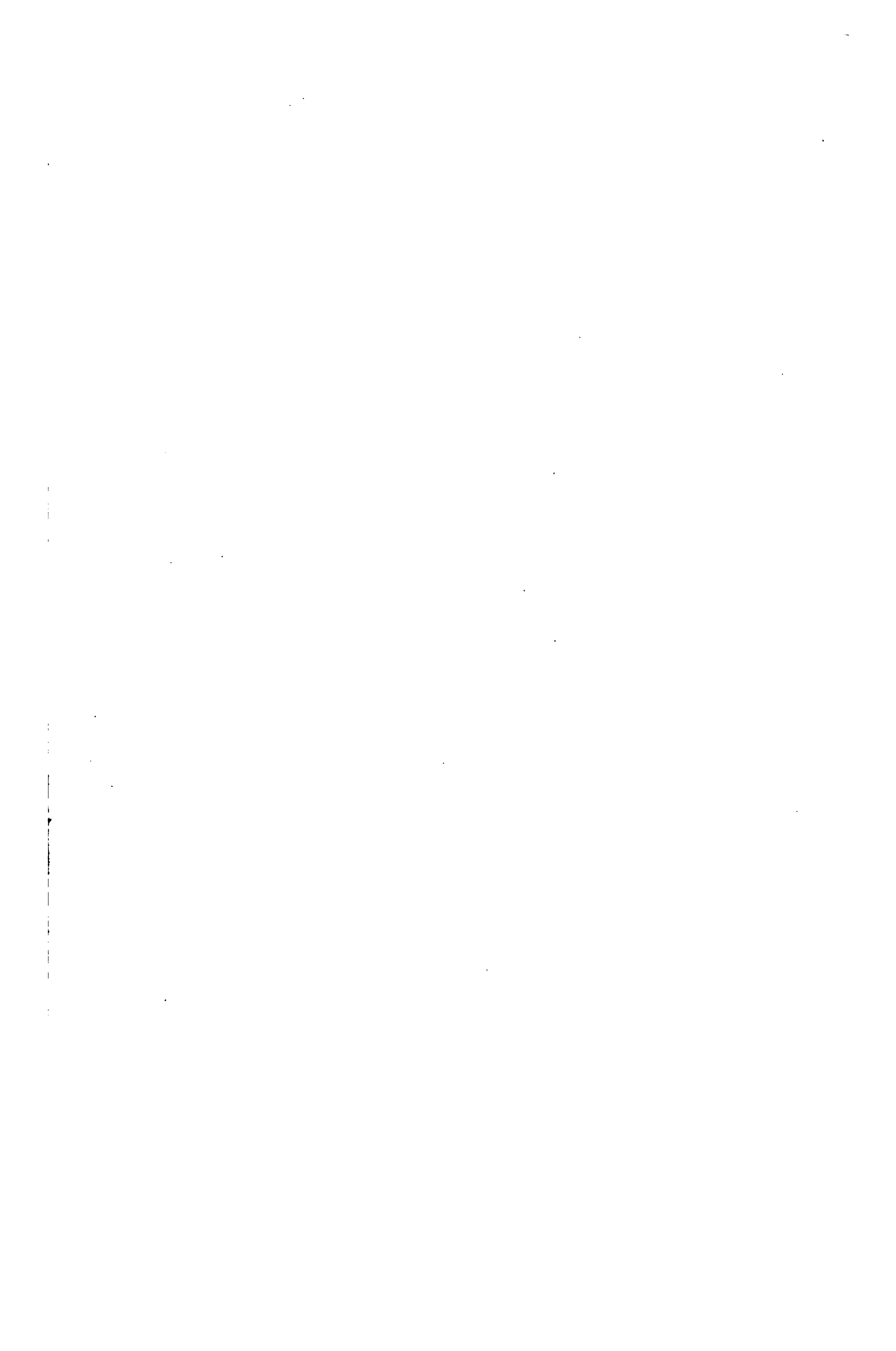






Geschichte

der

MENSURAL-NOTATION

von

1250–1460.

Nach den theoretischen und praktischen Quellen

bearbeitet

von

JOHANNES WOLF.

Teil I:

Geschichtliche Darstellung.



Leipzig

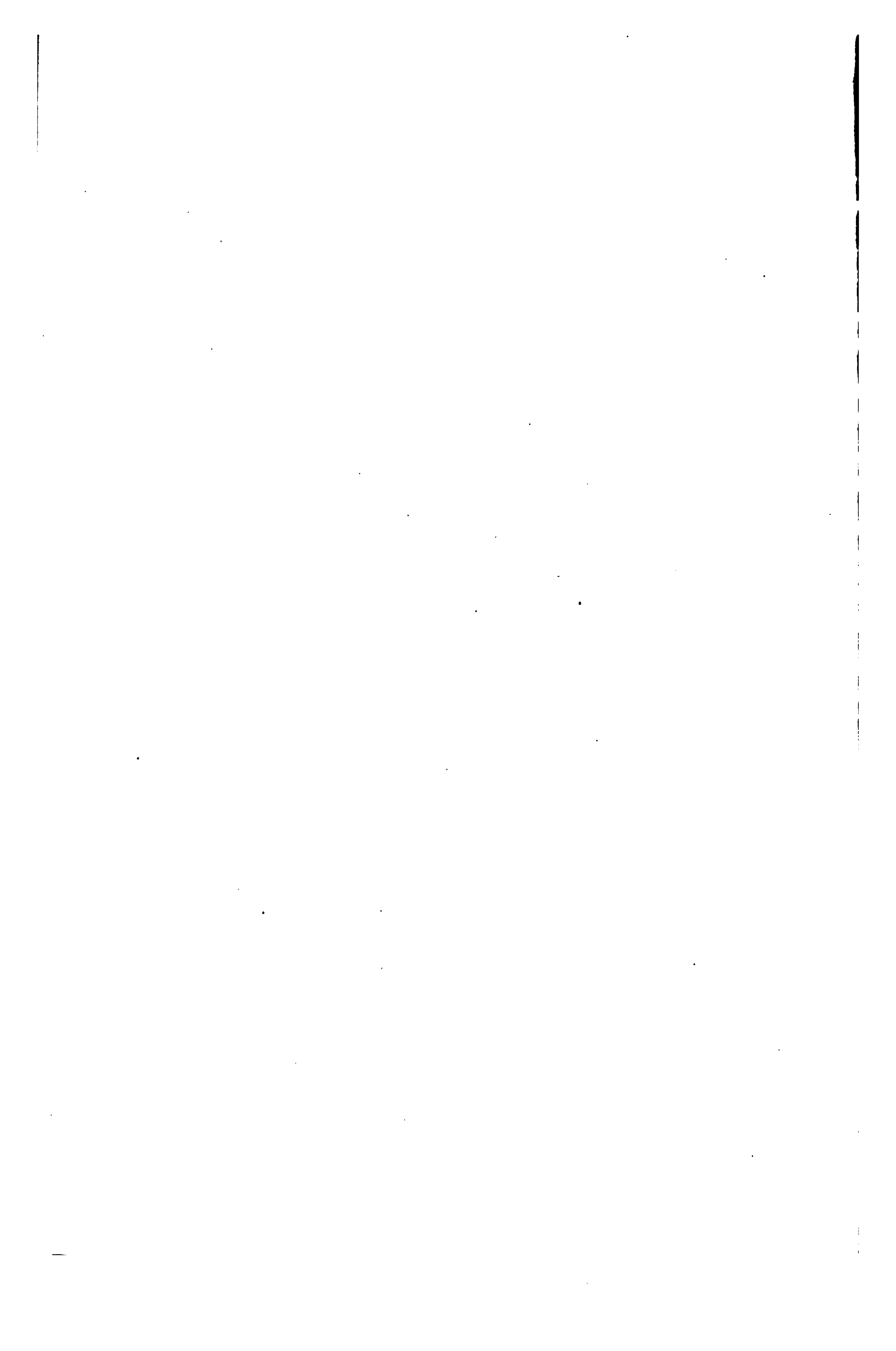
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1904.

Der Akademie

des **Kgl. Musikinstituts** zu **Florenz**

gewidmet.



Vorwort.

Indem ich dieses Werk, eine Frucht langjähriger Studien, der Öffentlichkeit übergebe, drängt es mich, allen denen herzlichen Dank zu sagen, welche mir hilfreich zur Hand gewesen sind. Mein Dank gilt in erster Linie den in- und ausländischen Ministerien, welche mir die Benutzung ausländischer Handschriften erleichterten und ermöglichten, sowie den Bibliotheksverwaltungen von Berlin, Breslau, Dresden, München, Wien, Prag, Basel, Bern, Paris, Chantilly, London, Bologna, Florenz, Modena, Padua, Rom und Venedig für ihre weitgehende Liberalität. Besonders verpflichtet fühle ich mich dem Vorsteher der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin, Herrn Oberbibliothekar Dr. Albert Kopfermann, der mir den Gebrauch seiner an Schätzen reichen Abteilung in jeder Weise erleichterte.

Treue Helfer fand ich bei der Drucklegung. Herr Dr. Hermann Springer (Berlin) unterstützte mich bei Revision der altfranzösischen und italienischen Texte mit seinen reichen Kenntnissen. Herr Dr. Hoepffner (Straßburg), welcher mit einer Ausgabe der lyrischen Gedichte Machauts beschäftigt ist, unterzog die von mir abgedruckten Texte dieses als Dichter und Musiker bedeutenden Meisters einer Durchsicht, lieferte mir zu mehreren Rondeaux die vollständigen Texte und machte mich auch auf einen mir entgangenen Aufsatz von Thomas über Machaut in der »Romania« aufmerksam. Die Kollationierung der den Pariser Handschriften *fr. 146* und *ital. 568* entlehnten Kompositionen übernahm freundlichst der Pariser Paläograph Pierre Aubry. Für die Revision der mitgeteilten Sätze Wolkensteins stellte sich mir Herr Dr. Josef Mantuani (Wien) ganz zur Verfügung. Die Vergleichung der einigen Florentiner Handschriften entnommenen Kompositionen besorgte aufs liebevollste Prof. Dott. Carlo Cordara. Wertvolle Dienste bei Lesung der Korrekturen leistete mir Herr stud. phil. Max Flueler. Allen diesen meinen Mitarbeitern wärmsten Dank, ebenso dem Hause Breitkopf & Härtel, welches sich mit aller Sorgfalt und Geduld der große Anforderungen an seine Kräfte stellenden Drucklegung unterzog.

Die Musik der Vergangenheit ist uns ein verschlossenes Buch ohne Kenntnis der Tonschriften. Zwei Gesangstonschriften lassen sich durch das Mittelalter bis auf unsere Zeit verfolgen: die Neumen, welche sich in die Choralnoten umbildeten, und die gemessenen Noten, welche sich aus der römischen Choralnotation herausentwickelten und zu unserer heutigen Tonschrift führten. Die Neumen und die Choralnoten sind bereits Gegenstand eifrigster Forschung geworden. Lambillotte, Schubiger, Coussemaker, Raillard, die Benediktiner von Solesmes mit Dom Pothier an der Spitze und Männer wie Artigarum, Aubry, Dechevrens, Fleischer, Houdard, Nisard, Riemann, Wagner haben ihre Erklärung sich zur Aufgabe gestellt. Der Mensuralnotation hat sich die Forschung bisher weniger zugewendet. Eine Entwickelung in großen Zügen gibt Riemann in seiner »Studie zur Geschichte der Notenschrift«. Den Stand der Notation seit der Mitte des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zeichnet Heinrich Bellermann in seiner Schrift »Mensuralnoten und Taktzeichen«, welche sich als ein praktischer Leitfaden bei Übertragungen von Denkmälern jener Zeit erwiesen hat. Die gleiche Zeit behandelt Guido Gasperini in seiner Studie »Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento«. Für die frühere Zeit war man neben den mehr oder weniger unzulänglichen Abrissen bei Coussemaker, Fétis, Ambros und andern hauptsächlich auf Jacobsthals Arbeit über »Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts«, welche eine wertvolle Auslegung ältester mensuraltheoretischer Schriften bis zur Zeit Odingtons darstellt, sowie auf einige Spezialuntersuchungen von Koller und Niemann angewiesen. Die gewaltige Wandlung der Notierungsverhältnisse, von den choralen Formen des 12. Jahrhunderts, die ihre Mensur noch dem Metrum des Textes entlehnten, bis zu den ins kleinste geregelten und mannigfach abgestuften Formen und Werten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, kommt hier nur in wenigen ihrer Phasen zum Ausdruck.

Diese Zeit des Werdens scheidet sich deutlich in 2 Perioden. Die erste, von den Anfängen der Mensur bis zur Reformtätigkeit der Frankonen, welche ich einer späteren Arbeit vorbehalten hatte, wird durch Pierre Aubry ihre Erledigung finden. Die zweite, von der Zeit der Frankonen und ihres älteren Zeitgenossen Petrus de Cruce bis zum Umschwunge in unsere noch heute übliche weiße Notation ist in vorliegendem Werk zur Darstellung gebracht.

Grundlage für das Verständnis desselben bildet die Kenntnis der frankonischen Theorie, welche aus Gustav Jacobsthals aufgeführter Arbeit leicht zu schöpfen ist. Aber auch der unbefangene Leser wird, wenn schon etwas beschwerlicher, meinen Darlegungen folgen können. Diese durften sich nicht auf die Theorie beschränken, da die theoretische

Überlieferung einerseits nicht lückenlos ist, andererseits nicht alle Phasen der Entwickelung in der Theorie ihren Niederschlag gefunden haben werden. Das Zurückgreifen auf die praktischen Musikdenkmäler der behandelten Zeit machte eine Beschreibung der Quellen notwendig. So wuchs eine Kunde der handschriftlichen Quellen gemessener Musik des Mittelalters organisch aus der notationsgeschichtlichen Arbeit heraus. Der Plan, alle Werke ihren Themen nach zu verzeichnen, mußte fallen gelassen werden, da die Arbeit einen zu großen Umfang angenommen hätte. Allein bei dem Bologneser Kodex 2216 wurde die ursprüngliche Absicht durchgeführt. Gern hätte ich wenigstens den Kodex 37 des Liceo musicale zu Bologna angeschlossen, hier stellten sich aber andere Hindernisse in den Weg. Der Reichtum der aufgewiesenen Quellen wird allgemein überraschen. Aber sicher schlummern noch eine ganze Fülle von Denkmälern unter dem Staube von Bibliotheken. Mehreren bin ich bereits wieder auf der Spur.

Die Darstellung der Entwickelung der Notation erweist dieselbe als ein Produkt internationaler Arbeit. Frankreich, England, Italien und die Niederlande sind vor allem an ihrem Ausbau beteiligt. Erstgenannte drei Länder treten mit selbständigen Mensuraltonschriften auf den Plan, Frankreich und Italien mit Gesangstonschriften, England mit einer Orgeltabulatur. Die Entwickelung der französischen und italienischen Notation, welche über ein Jahrhundert nebeneinander herliefen, ihre gegenseitige Beeinflussung infolge politischer Ereignisse, der schließliche Sieg der französischen Notation als internationaler Tonschrift, ihre Weiterbildung in den einzelnen Ländern bis zum Umschwunge in unsere heutige weiße Notation, das sind Kapitel der Musikwissenschaft, die eine Behandlung bisher noch nicht gefunden hatten. Mit Recht könnte jemand eine Darstellung der Entwickelung der Schlüssel vermissen. Hierfür liegen aber bereits treffliche Zusammenstellungen bei Pothier und Riemann vor. Die wechselnde Gestalt des Kustoden ist aus einigen Anmerkungen und dem zweiten Teile dieser Arbeit zu entnehmen, wo wenigstens die erste Reihe der Kompositionen den Kustoden zeigt, soweit er im Original vorkommt.

Um das Zitieren zu erleichtern, sind für die ständig wiederkehrenden Werke: Coussemaker, »Scriptorum de musica medii aevi nova series« und Gerbert, »Scriptores ecclesiastici de musica sacra« die Sigel C. S. und G. S. gewählt worden.

Die musikgeschichtliche Erkenntnis hoffe ich wesentlich zu fördern durch Mitteilung von 78 Kompositionen, welche vornehmlich die Musikentwickelung des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Italien erläutern, in Originalgestalt und in Übertragung. Das ursprüngliche Notenbild soll einmal Beleg für meine Übertragungen, andererseits Übungsstoff für selbständige Übertragungen an Hand des ersten Teiles sein. Die Kompo-

sitionen in Faksimilien darzubieten ging über meine Kraft. Die größte Mühe ist aber darauf verwendet worden, den Stich zu einem annähernd vollgültigen Ersatz zu gestalten. Diskrepanzen, die nicht zu umgehen waren, werden sich hauptsächlich nur in der Textunterlegung und der genaueren Pausengebung offenbaren. Bei den italienischen Kompositionen des 14. Jahrhunderts mußte von der Anwendung des Sechslinien-Systems Abstand genommen werden. Bestimmend für die Auswahl der Kompositionen war weniger ihr kunstgeschichtlicher Wert als ihre notationsgeschichtliche Bedeutung. Schwierigkeiten bot das Übertragen der Taktzeichen. Einen Versuch, die verschiedenen Bezeichnungen des tempus und der prolatio klar zum Ausdruck zu bringen, indem ich ⊙ mit $\frac{9}{3}$, ○ mit $\frac{6}{2}$, ☾ mit $\frac{6}{3}$, C mit $\frac{4}{2}$ übertrug, wobei die untere Zahl die Prolation, die Teilung der unteren in die obere das tempus deutlich erkennen ließ, habe ich bis auf einige Fälle fallen lassen, da eine solche Bezeichnung dem modernen Musiker fremd ist. Von einer Reduktion der Werte ist, abgesehen von wenigen Stücken, in denen das Notenbild sonst ein zu unklares geworden wäre, Abstand genommen worden, um den auf notationsgeschichtlichem Gebiete weniger Bewanderten nicht zu verwirren. Es dürfte keinerlei Schwierigkeit bereiten, aus der Komposition heraus in jedem Falle das richtige Tempo zu wählen.

Als menschliches Werk wird die Arbeit nicht frei von Fehlern und Lücken sein. Möchte sich auch an ihr erfüllen, was Prosdocimus für seine Darstellung der italienischen Notation erhoffte: quem sumant veri scientes ipsumque non invidia sed sola caritate corrigant diminuta adimplendo et superflua diminuendo.

Berlin, den 20. September 1904.

Johannes Wolf.

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung.

Es ist bisher nicht gelungen, den Schleier zu lüften, der über die Anfänge der Mensuralmusik gebreitet ist. Zwar fehlt es nicht ganz an Quellen, welche über die älteste Zeit der Mensuraltheorie Aufschluß geben können, man vermag auch die einzelnen Lehren in eine Entwickelungsreihe zu bringen, zu einer sicheren Anschauung der Praxis einer bestimmten Periode gelangt man aber nicht, da gerade für die erste Zeit der Entwickelung jegliche Daten fehlen. Man weiß nicht einmal, wann die Mensuraltheorie zu einem gewissen Abschluß gekommen ist, wann der Reformator Franco gewirkt hat. Die einen versetzen ihn mit Fétis und Nisard in das 11. Jahrhundert und identifizieren ihn mit einem Scholastikus aus Lüttich. Dann müßten die Anfänge der Mensuralmusik bis weit in die guidonische Zeit hineinreichen. Sicherlich hätte aber dann einer der uns bekannten Theoretiker des 11. Jahrhunderts, sei es nun Guido, Berno, Hermannus Contractus, Aribo, Wilhelm von Hirschau oder Johannes Cotto, wenn auch nur nebenher, der neuen Lehre Erwähnung getan. Wir finden indes nicht einmal die leiseste Andeutung [1]).

Nach andern (Kiesewetter, Winterfeld, Perne, Coussemaker) wirkte Franco um die Wende des 12. Jahrhunderts und war 1190 Prior der Benediktiner-Abtei zu Köln. Sehen wir gänzlich von den Schwierigkeiten ab, die sich daraus ergeben, daß die eine Handschrift ihn *de Colonia* [2]), die andere ihn *Parisiensis* [3]) nennt, daß Anonymus IV [4]) zwei gleichzeitig lebende Frankonen unterscheidet, ja daß Hieronymus de Moravia [5]) die Hauptschrift seinem Lehrer Johannes de Burgundia zuerteilen will, und suchen wir nur die Zeit festzulegen, aus der die »*Ars cantus mensurabilis*«, das »*Compendium discantus*« und die von Robert de Handlo kommentierte frankonische Lehre [6]) herausgewachsen sind, so stößt auch

1) Die rhythmischen Gesetze, welche Guido, *Micrologus*, cap. 15, über Neumen aufstellt, sind noch nicht als Mensurierung anzusehen.

2) C. S. I, 117b. 3) G. S. III, 1.

4) C. S. I, 342a: *usque in tempus Magistri Franconis Primi et alterius Magistri Franconis de Colonia.*

5) C. S. I, 117: *subsequitur positio tertia Johannis, videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius audivimus, vel, secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia.*

6) Mit dieser stimmen überein die *Abbreviatio Magistri Franconis a* Johanne Dicto Balloce (C. S. I, 292 ff.), sowie die Anonymi II und III (C. S. I, 303 ff.).

die zweite Annahme auf große Bedenken. Einmal lassen uns die bekannten Theoretiker des 12. Jahrhunderts, Theoger von Metz und Guido von Chalis, deren Lebenszeit dann die erste Entwickelung der Mensuraltheorie umfassen müßte, mit Nachrichten gänzlich im Stich. Andererseits würde auch ein mehr als hundertjähriger Stillstand der Entwickelung bis zur Zeit der *ars nova* konstatiert werden müssen, für den sich nicht nur keine genügende Erklärung finden ließe, sondern der bei der Sangesfreudigkeit und ausgedehnten Musikübung des 13. Jahrhunderts (man denke nur an die Trouvères und Minnesinger) geradezu unverständlich bleiben würde. Riemann[1]) scheint bereits diesen Zwiespalt erkannt zu haben und setzt Franco von Paris um 1230 und Franco von Köln um 1240 an. Warum aber sind diese Jahreszahlen und nicht andere gewählt worden? Einen Beweis bleibt der Verfasser uns schuldig. Und doch ist es nicht unmöglich, ziemlich sicher die untere Grenze der Wirksamkeit der Frankonen an Hand der auf uns gekommenen praktischen Denkmäler des 13. Jahrhunderts festzulegen.

Da die Mensuraltheorie mit Notwendigkeit aus der Mehrstimmigkeit herausgewachsen ist, so wird in den mehrstimmigen Sätzen die Quelle am reinsten und ungetrübtesten fließen. In den mehrstimmigen Sätzen werden sich durch Vergleich der einzelnen Stimmen Unterschiede der Notation am sichersten feststellen lassen, die einen Schluß auf die Zeit dieses oder jenes Theoretikers ermöglichen. Gelingt es uns, in den Werken eines Meisters, dessen Lebenszeit uns ungefähr bekannt ist, die Lehre eines Theoretikers wiederzuerkennen, so stehen wir auf festem Boden.

Von Adam de la Hale, einem der bedeutendsten Komponisten und Trouvères des 13. Jahrhunderts, wissen wir, daß er um 1235 (nach Coussemaker um 1220) zu Arras geboren und zwischen den Jahren 1285 und 1288 in Neapel gestorben ist[2]). An gemessener Musik ist von ihm überliefert: die einstimmigen Melodien der *Jeux-partis*, sowie die mehrstimmigen *Rondeaux* und *Motets*. Erstere werden in der folgenden Untersuchung keine Berücksichtigung finden. Die Rondeaux und Motets gehören, wie sich mit Sicherheit behaupten läßt, der reiferen Zeit an und sind kaum vor 1260 entstanden. Für den Motetus »*Adieu coment*« hat Fétis die Zeit um 1264 festgestellt, da der Text des Triplums Bezug nimmt auf einen lebhaften Widerstand in Arras, den eine von Ludwig dem Heiligen

1) Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert. Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1898.

2) In der Bibl. Nat. zu Paris befindet sich unter der Signatur *fonds fr. 375* das Manuskript eines *Roman de Troie*, dessen Verfasser Jehan Mados, ein Verwandter Adam de la Hales, seinen Tod berichtet; der Roman wurde 1288 beendigt. Im Jahre 1285, als nach dem Tode Karls von Anjou Robert von Artois zum Regenten des Königreiches Neapel ernannt wurde, lebte aber A. de la Hale noch.

eingeführte Verbrauchssteuer erregt hatte. Die in Frage stehenden Kompositionen sind zum größten Teil nach *Ms. 25566* der Bibliothèque Nationale (*fonds de la Vallière Ms. 2736*) von E. de Coussemaker in seinem Werke »*Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*« abgedruckt[1]). Da die Handschrift selbst dem Anfange des 14. Jahrhunderts angehört, so ist anzunehmen, daß die Stücke nicht in die Notation einer späteren Periode umgeschrieben sind. Einige Motetten sind im Codex Montpellier *H 196* enthalten. Entstammt sein Inhalt auch zum Teil der vortheoretischen Zeit, so spiegelt doch die Niederschrift der einzelnen Faszikel die Entwickelungsphasen der Mensuralnotation bis zur frankonischen Zeit getreu wieder, wie O. Koller in seiner Studie »Der Liederkodex von Montpellier«[2]) gezeigt hat.

Koller hat die Ligaturenlehre zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung gemacht und ist an Hand derselben zu sicheren Schlüssen darüber gelangt, der Zeit welches Theoretikers die einzelnen Faszikel angehören[3]). Aber die Ligaturenlehre allein genügt nicht immer, um eine Komposition einer bestimmten Periode zuzuweisen. Ein weiteres, nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel ist das, festzustellen, in welchem Stadium der Entwickelung sich die semibrevis befindet.

Prüft man die auf uns gekommenen Denkmäler gemessener Musik des 13. Jahrhunderts, so erkennt man, wie sich die kleineren Notenwerte aus den Verzierungen der größeren entwickelt haben. Zuerst sehen wir die *semibrevis* ganz spärlich in Konjunkturen, das heißt in Verbindungen mit longa und brevis, auftreten, wobei die ganze Notengruppe eine Textsilbe erhält. Bald wird der Gebrauch der Konjunkturen reicher; es finden sich bereits auch solche, die nur aus semibreves bestehen. Erst jetzt kommt die eigentliche Zeit der semibrevis, die sich von den größeren Werten loslöst und eine eigene Textsilbe für sich beansprucht. Mehr wie zwei semibreves, deren jede eine Textsilbe trägt, kommen nicht auf eine brevis; drei trifft man auch jetzt noch nur in Konjunktur und auf einer Textsilbe an. Aber auch diese Regel wird durchbrochen. Bis zu sieben semibreves, jede mit einer Textsilbe ausgestattet, teilen sich in den Wert

---

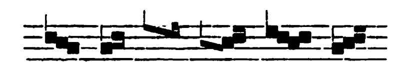
1) Sonstige Handschriften, welche ausschließlich Werke Adam de la Hales enthalten, sind: Paris, *Bibl. Nat. 847*, *1109* u. *12615*. Vgl. E. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften (Berlin 1886) S. 223 f.

2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. IV.

3) Kollers Argumente für die Zusammengehörigkeit der Faszikel I, VII, VIII einerseits und II—VI andererseits lassen sich noch um einige vermehren. So finden sich jene Verbindungen zweier Noten gleicher Tonhöhe auf einer Silbe, welche sicherlich Gesangsmanieren darstellen (ich meine: [Notenzeichen]), nur in den Faszikeln II—VI, andere Accidentien als ♭ nur in den Faszikeln I, VII und VIII, und zwar *fis* in I, VII, VIII, *cis* in I und VII und *es* nur in VII.

der brevis. Zur Unterscheidung der brevis - Werte diente das *punctum divisionis*. Diese etwas vagen Verhältnisse werden bald durch Aufstellung eines kleineren Notenwertes, der *minima*, übersichtlicher gestaltet. — Doch verfolgen wir einmal den Entwickelungsgang der semibrevis an Hand der Theorie.

Die Entwickelung kann nicht lange vor Johannes de Garlandia, dem älteren, eingesetzt haben. Sein Satz[1]) »*Regula est, quod nunquam ponuntur duae breves vel tres vel quatuor pro brevi, ubi possunt poni pro longa*« zielt auf eine ältere Praxis, kleinere Notenwerte als die brevis noch durch die Form der brevis zu bezeichnen. Von dieser berichtet uns Anonymus IV[2]); er zeigt, daß auch in der Vokalmusik longa und brevis durch eine ganze Reihe kleinerer Notenwerte gebrochen werden können (longa durch 2—6, brevis durch 2—3 Töne), die zum Teil durch in Ligatur gebundene breves darstellbar sind[3]). Johannes de Garlandia kann sich übrigens ebenfalls noch nicht ganz von dieser Praxis frei machen. Denn kaum hat er obigen Satz ausgesprochen, so stellt er folgende Regel hin[4]): *Omnis ligatura cum proprietate opposita et perfecta, ultima est longa et omnes praecedentes ponuntur pro brevi, si sint ibi plures*:



2—4 semibreves in der Form der brevis treten in diesem Beispiel für eine brevis ein. Ein Rest dieser alten Notationsweise, welcher sich bis in die neuere Zeit gerettet hat, ist die *ligatura cum opposita proprietate* selbst.

Die Form der semibrevis wird zuerst erwähnt in der »*Discantus positio vulgaris*«[5]), theoretisch aber nicht weiter erörtert, ein Zeichen, daß sie noch nicht als selbständige Form gilt. Auch Johannes de Garlandia[6]) sieht sie nur als eine Abart der *brevis* an (*Brevium triplex est modus scilicet recta brevis . . ., semibrevis obliqua posita . . . et plica brevis*), welche noch kein selbständiges Dasein führt, sondern nur in Verbindung mit longa und brevis vorkommt. Bevor wir diese Konjunkturen genannten Verbindungen theoretisch näher beleuchten, wollen wir einen Blick auf die andere Form der brevis, die *plica brevis*, werfen und damit die Verzierungen eines Haupttons durch einen Nebenton näher ins Auge fassen. Pliziert können werden longae und breves, und zwar nach oben

1) C. S. I, 100a. 2) C. S. I, 336—39.
3) Vgl. die lehrreiche Studie von Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia (Beiheft VI der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf und Härtel, S. 98 ff.
4) C. S. I, 100a. 5) C. S. I, 94b. 6) C. S. I, 99a.

wie nach unten. Zeichen der plica ist ein auf- oder absteigender kleiner Strich:

plica longa ascendens
plica longa descendens
plica brevis ascendens
plica brevis descendens

Zugrunde liegen diesen Formen die Neumen *epiphonus* ᴗ (ein Podatus, dessen letzter Strich verkürzt ist) und *cephalicus* P (eine Klivis, deren letzter Strich verkürzt und umgebogen ist)[1]. Das Wesen der plica besteht in der Zerlegung einer Note in Hauptton und nachfolgenden bald höher, bald tiefer gelegenen Nebenton, je nachdem die plica *ascendens* oder *descendens* ist. Die Höhe des Nebentons hängt ab von der folgenden Note, wie später gezeigt werden wird[2].

Beobachten wir nun einmal das Auftreten der plica im Codex Montpellier, welcher mit dem *Antiphonarium Mediceum*[3]) zu den ältesten Denkmälern gemessener Musik gehört. Wir finden sie aufsteigend bis zur Quarte, absteigend bis zur Quinte gebraucht. Numerisch überwiegt von Anfang an der Gebrauch der *plicae descendentes*. In dem Maße, als sich die semibrevis freier entwickelt, geht die Anwendung der plica zurück. Ist in den älteren Faszikeln II—VI dieselbe noch reich vertreten, so findet sie sich in den Faszikeln I und VII bedeutend seltener und verschwindet in dem der frankonischen Zeit angehörigen Faszikel immer mehr. Bei diesem Rückgang ist es interessant zu beobachten, wie die Zahl der *plicae descendentes* stetig zunimmt. Wurden sie in der Zeit des Gebrauchs weniger Konjunkturen nur doppelt so häufig angetroffen als die *ascendentes*, so steigert sich das Verhältnis bei freier Entwickelung der *semibrevis* auf 1 : 5. In Gebrauch sind zu dieser Zeit mit Ausnahme weniger Fälle nur noch die *plica ascendens* mit folgender Note in gleicher Tonhöhe und die *plica descendens*, deren folgende Note eine Terz tiefer liegt. Die Zahl der letzteren beträgt drei Viertel der ganzen vorkommenden Fälle. Nach der Reformation der Frankonen schleichen sich offenbar wieder Verschnörkelungen in den Gesang ein. Der »*Roman*

---

1) Über die Bedeutung der plica im gregorianischen Gesange siehe den diesbezüglichen Aufsatz von Peter Bohn in den Monatsheften für Musikgeschichte 1895, Nr. 4. Vgl. auch *Paléographie musicale* (Solesmes, 1891), Band II, S. 37 ff. und 58 ff.

2) Siehe Seite 48 ff.

3) Aufbewahrt in Florenz, *Biblioteca Mediceo-Laurenziana Plut. XXIX, 1.* Über den Inhalt dieser Handschrift berichten: L. Delisle, *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1885—C. M. Dreves, *Analecta hymnica* Bd. 20 und 21 —Wilhelm Meyer, Der Ursprung des Motetts (Nachr. von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-historische Klasse 1898, Heft 2).

de Fauvel« [1]) aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts wimmelt von Pliken. Mit diesen hat die ars nova wieder aufgeräumt. In der Imperfektion in Verbindung mit semibrevis und minima erwuchs dem 14. Jahrhundert ein prächtiges Mittel, Verzierungen vom Schlage der plica klar zum Ausdruck zu bringen. Als Zeugen zitiere ich Theodoricus de Campo[2]): *de quibus proprietatibus sive substitutionibus* (nämlich die Pliken) *non utuntur moderni, quia in modo dictorum modernorum notandi libros notula usque ad minimam proprie figuratur et signatur. Qua de causa*[3]) *semibrevis sive minimae substrictae a notulis praedictis certius figurantur per notulas in debito valore quam per proprietates.*

Ein kausaler Zusammenhang der Pliken und kleineren Notenwerte ist somit evident.

Verzierungen eines Haupttons durch mehr als einen Nebenton werden dargestellt durch die Konjunkturen. Unter *conjuncturae* oder *ordinationes*[4]) versteht man die Verbindungen von longa und brevis mit mehreren semibreves oder auch von nur drei semibreves: ▪♦♦, ▪♦♦, ▪♦♦♦, ▪♦♦♦, ▪▪♦♦, ▪♦♦, ♦♦♦. Finden sie sich zu einem Texte, so bekommt jede Konjunktur nur eine Textsilbe. Die sich an die Hauptnote anlehnenden semibreves schreiten in älterer Zeit mit ganz wenigen Ausnahmen stufenweis abwärts. Die Zahl der semibreves schwankt im *Antiphonarium Mediceum* zwischen 2 und 7. Am häufigsten kommen 2 und 3 semibreves in Verbindung mit longae oder Ligaturen vor. Diese, wie die entsprechenden Verbindungen mit der brevis sind auch hauptsächlich im Codex Montpellier vertreten. Aufsteigende Konjunkturen kommen nur in den frankonischen Faszikeln vor.

Die »*Discantus positio vulgaris*« erwähnt die Konjunkturen nicht. Anonymus IV, welcher die Mensuraltheorie vor Johannes de Garlandia behandelt, zählt auf- und absteigende Konjunkturen auf, ja hält auch eine Mischung von beiden theoretisch für möglich; doch betont er, daß aufsteigende selten, auf- und absteigende bez. umgekehrt aber kaum je vorkommen[5]). Den Wert der Konjunktur bestimmt die Hauptnote, wie die Ausführungen des Anonymus deutlich erkennen lassen. Mit klaren Worten spricht aber auch Johannes de Garlandia[6]) dieses

---

1) Paris, *Bibl. Nat. fonds fr. 146.* 2) C. S. III, 190b. 3) Bei C. *quod e causa.*

4) Erstere Bezeichnung ist die allgemein gebräuchliche. Walter Odington (C. S. I, 243b) bedient sich des Ausdrucks *compositio.*

5) C. S. I, 337a: *Pone primo unam longam materialem, postmodum junge duos currentes qui frangunt longam supradictam, ideo illa longa cum ipsis valent unam longam et si fuerint totaliter descendentes, bene convenient; si totaliter ascendentes supra bene conveniunt sed non sunt multum in usu; si fuerit ascendens et descendens, vel descendens et ascendens, quod minime reperitur, bene tamen potest fieri, sed pulchram materialem notam non constituunt.*

6) C. S. I, 103b.

Gesetz aus: *Item notandum est, quod ubicunque invenitur brevium multitudo, idest semibrevium, semper participat cum praecedente, quia praecedens cum eis non reputatur in valore nisi pro una tali sicut et praecedens:*

Im übrigen erwähnt er aber die Konjunkturen mit keinem Wort weiter. Doch läßt das Beispiel bereits erkennen, daß auch bei ihm die absteigende Konjunktur überwiegt.

War in der älteren Zeit die erste Note bestimmend für den Wert der Gruppe, so muß bald nach Joh. de Garlandia die Lehre aufgetaucht sein, Konjunkturen gegebenenfalls auch nach ihren Teilen bewerten zu können. Z. B.:

■♦♦ = ■ + ♦ ♦ = 2 breves.

Im Faszikel II und V des Codex Montpellier finden sich noch beide Messungen nebeneinander, die anderen Faszikel berechnen den Wert der Konjunkturen ausschließlich nach dem zuletzt erörterten Mensurierungsprinzip, welches sehr schnell zu allgemeiner Anerkennung gelangt sein muß. In den Faszikeln II, III und V findet sich die Konjunktur ■♦♦ sogar im dritten modus an Stelle der beiden *breves*, also unter dem Werte von 3 *breves*. Bei Pseudo-Aristoteles ist die neue Messung der Konjunkturen bereits völlig zum Durchbruch gelangt. Er kennt auf- und absteigende Konjunkturen und erklärt das seltene Vorkommen der ersteren mit der größeren Schwierigkeit, aufwärts zu singen. Folgende Werte werden von ihm unterschieden[1]:

= brevis + semibrevis + semibrevis;

= semibrevis + semibrevis + semibrevis. Steht diese Figur aber für eine brevis altera, so ist zu messen = semibrevis + semibrevis + brevis;

= longa perfecta + semibrevis + semibrevis + brevis altera (duo tempora), beziehungsweise longa imperfecta;

= longa imperfecta + 3 semibreves aequales;

= brevis + 3 semibreves aequales;

= brevis (1 t.) + semibrevis + semibrevis + brevis;

1) Vgl. C. S. I, 275f. — Die Beispiele 3 und 4 unterscheiden sich dadurch, daß beim ersten der *longa*-Strich bis zur Höhe der letzten *semibrevis*, beim zweiten nur bis zur Höhe der zweiten *semibrevis* herabgeführt wird.

= semibrevis + semibrevis + brevis. Letztere brevis ist einzeitig, wenn eine brevis folgt, zweizeitig, wenn die nächste Note longa ist;

= 3 semibreves aequales + brevis. Der Wert der brevis ist ebenfalls wieder abhängig von der folgenden Note. Ist diese brevis, so ist die letzte Note der Konjunktur einzeitige brevis; im andern Falle gilt sie aber zwei tempora.

Die Form ist charakteristisch für die aristotelische Zeit. Wir finden sie in *Ms. 812* der Bibl. Nat. zu Paris[1]) und in der Handschrift Oxford Bodley *Douce 139*[2]). Wir begegnen ihr aber vor allem in dem Codex London, British Museum *Harleiana 978*[3]). Es ist dies jene den Kanon *Sumer is icumen in* enthaltende Handschrift, welche nach den neuesten Forschungen[4]) um 1240 geschrieben sein muß und ihrer Notation nach ganz in die aristotelische Zeit hinein gehört.

Franco bespricht die Konjunkturen nicht besonders, da er sie hinsichtlich der Messung den Lehren der einfachen Noten und Ligaturen unterwirft[5]). Ausführlicher äußert sich Walter Odington[6]). Bei ihm mißt die Form longa imperfecta im ersten, longa perfecta im dritten und fünften Modus, während die Form longa imperfecta und brevis + longa gilt. Der Konjunktur , welche er unter dem Werte einer longa imperfecta angibt, bin ich in der Praxis nicht begegnet, ebensowenig der aufsteigenden Konjunktur des Joh. de Garlandia.

Daß die Konjunkturen eine Vorstufe der Entwickelung kleinerer Notenwerte bilden, ersieht man daraus, daß mit dem Auftreten freier semibreves, das heißt solcher, welche eine eigene Textsilbe für sich beanspruchen, ihr Gebrauch immer mehr zurückgeht und schließlich in der ars nova ganz verschwindet. Die semibrevis ging wahrscheinlich aus der Zweiteilung der brevis hervor; denn wenn man die Dreiteilung auf sie hätte angewendet wissen wollen, wäre es doch natürlicher gewesen, die *brevis*

1) Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852: *Monuments*, planches XXVIII—XXX.

2) Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century*, Tafel 24.

3) Ebenda, Tafel 12—22, besonders Tafel 18:



4) Vgl. Guido Adler, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1886, S. 302 ff.); siehe auch *Oxford History of Music* I, 326 ff.

5) C. S. I, 126a. 6) C. S. I, 243b.

überhaupt in 3 semibreves zu zerlegen. Aber die praktischen Denkmäler beweisen, daß zuerst nur 2 freie semibreves vorkommen, eine Tatsache, die durch die Worte Walter Odingtons[1]) noch weitere Unterstützung erhält: *Brevis vero apud priores resoluta est in duas semibreves.* Ursprünglich also aus der Zweiteilung der *brevis* hervorgegangen, muß sie sich bald dem Prinzip der Dreiteilung unterwerfen. Aristoteles[2]) ist der erste, der die selbständige Form der semibrevis erwähnt und zwischen *semibrevis maior* und *minor* unterscheidet. Sein achter Modus besteht aus ungleichen, sein neunter aus Folgen von drei gleichen semibreves[3]). Daß diese Notengattung aber auch jetzt noch nicht volles Bürgerrecht erlangt hat, beweisen seine Worte[4]): *Notandum, quod nullus aut raro cantus aliquis perfectus sive motellus ex istis duobus ultimis* (gemeint sind der achte und neunte Modus) *invenitur propter difficultatem semibrevitatis.*

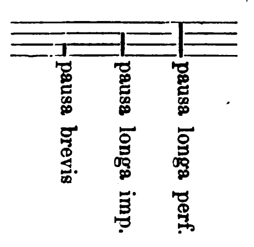
Noch bei Franco gilt die Folge zweier ungleicher semibreves (*semibrevis minor* und *s. maior*) als Regel, wie aus folgender Stelle zu erkennen ist: *si plures semibreves inveniuntur inter duas longas vel breves, omnes sunt inaequales, ubi in fine duae remaneant. Sed si tres in fine remaneant, illae tres erunt aequales, quia duae et duae semper pro recta brevi computantur, nisi per divisionem modi aliter distinguatur*[5]). Daneben kommen aber auch Folgen von drei gleichen *semibreves* vor, wie schon aus dem eben gegebenen Zitat hervorgeht. Der Gebrauch von mehr als drei semibreves auf den Wert einer brevis, welcher schon zur Zeit Francos in Blüte schoß, und die Anwendung des Punktes zur Abgrenzung der brevis-Werte wird auf Petrus de Cruce zurückgeführt[6]). Wir haben in ihm einen älteren Zeitgenossen der Frankonen zu erkennen. Daß seine Laufbahn vor Franco beginnt, geht aufs deutlichste aus den beiden Stücken hervor, welche der Codex Montpellier im siebenten Faszikel (Nr. 10 und 11) von diesem Meister enthält[7]), und welche ältere Faktur aufweisen. Vielleicht ist er, worauf schon Oswald Koller[8]) hingewiesen hat, mit Petrus

---

1) C. S. I, 235b. 2) C. S. I, 270a u. 272b.
3) C. S. I, 280b.f. 4) C. S. I, 281a.
5) Zitiert nach Johannes Ballox (C. S. I, 294a). Noch klarer erscheint die Stelle bei Anonymus II (C. S. I, 305a) und Anonymus III (C. S. I, 321b), wo sie folgendermaßen lautet: ... *quandocunque plures semibreves inveniuntur inter duas longas vel breves quam tres, omnes erunt inaequales, nisi tres in fine remaneant, illae erunt aequales. Sed prius (primo) duae et duae semibreves semper pro recta brevi computentur; in fine autem si tres remaneant, illae erunt aequales ut hic:* (Beispiel) *nisi per divisionem modi aliter distinguatur.* Ähnlich zitiert auch de Handlo (C. S. I, 387b).
6) Vgl. Roberti de Handlo *Regulae* (C. S. I, 387b, 388a u. 389a.) und Johannes de Muris, *Speculum musicae,* lib. VII, cap. 17.
7) Veröffentlicht bei Coussemaker, *L'art harmonique aux 12me et 13me siècles.*
8) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, 1888, S. 40.

optimus notator zu identifizieren, den Anonymus IV[1]) in seiner chronologischen Aufzählung der Männer, welche sich um die Verbesserung der Notation verdient gemacht haben, vor den Frankonen nennt. Auch Theodoricus de Campo[2]) führt ihn vor Franco auf. Daß er aber Zeitgenosse des Franco gewesen sein muß, entnehme ich daraus, daß Johannes de Muris[3]) in Paris eine Motette von Franco gehört haben will, bei der mehr als drei semibreves auf eine brevis kamen (womit gesagt ist, daß Franco der Lehre des Petrus de Cruce folgte), und daß er von Joh. de Cruce als von einem Anhänger der frankonischen Lehre spricht[4]). — Um es noch einmal zu wiederholen: Die Verdienste des Petrus de Cruce sind nach de Handlo einerseits, zwei bis sieben semibreves zu einem brevis-Werte zusammengefaßt, andererseits durch Punkte die einzelnen brevis-Werte getrennt zu haben. An dieser Praxis hält die Folgezeit bis zur ars nova fest, wir werden aus ihr eine italienische National-Schrift entstehen sehen.

Ein weiteres Hilfsmittel für die Altersbestimmung eines Denkmals sind die Pausen. Eine geregelte Pausenlehre treffen wir zuerst bei Johannes de Garlandia[5]) an. Da er die semibrevis als für sich bestehende Notengattung noch nicht kennt, ist seine kleinste gemessene Pause die der brevis. Seine Pausenzeichen sind folgende:



Hinzu kommen die nicht genau gemessenen Pausen: *finis punctorum*, ein durch alle Spatien gehender Vertikalstrich, die *divisio modi*, die *divisio syllabarum* und die *suspiratio*. Die Gestalt der letzteren ist nicht genügend fixiert, dürfte aber in einem kleinen Vertikalstrich bestehen, der die richtige Verteilung der Noten und Silben, sowie das Atemholen anzeigen soll.

1) C. S. I, 342a u. 344b. — Ist Petrus de Cruce identisch mit Petrus *optimus notator*, so kann mit dem später aufgeführten Johannes Primarius nicht Johannes de Garlandia gemeint sein, da uns in den Kompositionen des Petrus de Cruce die Mensuraltheorie um vieles entwickelter entgegentritt als in jenes Lehre.

2) C. S. III, 179a.

3) *Speculum musicae* lib. VII (C. S. II, 402a): *Item videtur mihi Parisiis audivisse triplum a magistro Franchone ut dicelatur compositum, in quo plures semibreves quam tres pro uno perfecto ponebantur tempore.*

4) *Speculum musicae* lib. VII, cap. 17 (C. S. II, 401a): *qui ... artem Franconis secutus est.*

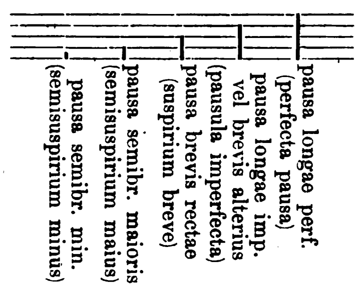
5) C. S. I, 103b ff.

Diese Pausenlehre findet sich weitergebildet bei Anonymus IV[1]), der als Zeichen für die *semibrevis* (= $^1/_3$ brevis) -Pause den durch ein halbes Spatium gehenden Strich einführt und sie mit *semipausatio* bezeichnet. Zu einem gewissen Abschluß gelangt die Pausenlehre durch Franco von Köln[2]), der für semibrevis maior und minor unterschiedliche Zeichen darbietet: einen auf der Linie stehenden Strich, der bei der esmibrevis minor $^1/_3$ Spatium, bei der semibrevis maior $^2/_3$ des Spatiums durchmißt.

pausa semibrevis minoris

pausa semibrevis maioris

Wesentlich von der dargelegten Pausenlehre unterscheidet sich die des Aristoteles[3]):



Besonders erörtert Aristoteles[4]) die Notation des *suspirium*, der *brevis*-Pause, welche sich zwischen zwei *longae* findet. Nach seiner Lehre muß diese derjenigen Note mehr genähert werden, von deren Werte sie in Abzug gelangt.

Da die Pausen von den Notatoren sehr lässig dargestellt werden, so bietet die Pausenlehre allein niemals einen sicheren Anhalt für Schlüsse auf die Entstehungszeit.

Besondere Berücksichtigung verdient noch die *divisio modi*, jenes Strichelchen, welches Perfektionen, beziehungsweise brevis-Werte abteilt. Von ihr spricht zuerst Garlandia[5]): *Divisio modorum est tractus aliquo modo positus et hoc inferiori parte et minor apparet recta brevi.* Auch Aristoteles[6]) kennt die *divisio modorum* oder *perfectio*(?)[7]), ein kleines Strichelchen in Form und Länge eines semisuspirium. Wahrscheinlich ist das *semisuspirium minus* und nicht, wie die Beispiele zeigen, das *semi*-

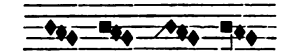
1) C. S. I, 350a. 2) C. S. I, 126. 3) C. S. I, 278.
4) C. S. I, 281a f. 5) C. S. I, 104b. 6) C. S. I, 271b.

7) Wahrscheinlich ist statt: *qui divisionem modorum seu perfectionem semper et ubique significabit* zu lesen: *qui divisionem modorum seu perfectionum* usw., also *perfectio* als terminus technicus für die *divisio modorum* nicht zu gebrauchen.

suspirium maius gemeint. Denn dieses geht durch ein Spatium, wohingegen die divisio doch nur ein *parvus tractulus* sein soll. Franco[1]) beschreibt die divisio modi oder das *signum perfectionis* noch als Strichelchen. Sein Zeitgenosse Petrus de Cruce[2]) führt dafür den Punkt ein. Robert de Handlo kennt die divisio modi nur als Punkt. Walter Odington führt in dem Falle, daß mehr als drei semibreves zu einer *brevis* zusammentreten, statt des Punktes einen kleinen Kreis ein. In diesem Gebrauche folgt ihm der jüngere Johannes de Garlandia.

Nachdem die Mittel an die Hand gegeben sind, welche uns ermöglichen, Schlüsse auf die Zeit eines Theoretikers zu tun, untersuchen wir die mehrstimmigen Werke von Adam de la Hale[3]).

Hinsichtlich der Ligaturen finden wir im allgemeinen die Gesetze befolgt, die in frankonischer Zeit maßgebend waren. Überraschend ist in Rondo 13 das Vorkommen der Ligatur unter dem Werte der Ligatur . Dieselbe gehört der älteren Zeit an und findet sich im vierten Faszikel, welches, wie Koller[4]) nachgewiesen, dem Verfasser der »*Discantus positio vulgaris*« vorgelegen hat. Auf die Übergangszeit von Aristoteles zu Franco deutet die plizierte Ligatur , durch welche man mit Leichtigkeit die Stücke des VII. Faszikels im Codex Montpellier erkennen kann. Sie findet sich bereits in dem Traktate des Garlandia und wird auch in der »*Ars cantus mensurabilis*« des Franco noch aufgeführt. Hinsichtlich der Anwendung der plica stimmt Adam mit dem in den Faszikeln II und V geübten Gebrauch überein, die der Zeit des Aristoteles entstammen. Neben der *plica descendens* zur tieferen Terz und *plica ascendens* mit folgender Note gleicher Höhe ist die *plica ascendens* zur höheren Terz häufig verwendet. Daneben kommen, wenn auch nur vereinzelt, alle möglichen Fälle der plica vor. An Konjunkturen gebraucht Adam die Formen:



Von diesen führt Franco nur die beiden ersten auf; in den zur Zeit Francos niedergeschriebenen Kompositionen des Codex Montpellier findet sich nur die erste. Die Konjunktur ist charakteristisch für die aristotelische Zeit. Wir fanden sie im Codex London, *British Museum Harleiana 978*, dessen Entstehung um 1240 schon der seinerzeitige Kustos am Britischen Museum Fr. Madden, ein bedeutender Handschriftenkenner, be-

1) C. S. I, 120a: *quidam tractulus qui signum perfectionis dicitur, qui etiam alio nomine divisio modi appellatur.*

2) C. S. I, 388a und C. S. I, 424a.

3) Vgl. E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Paris, Durand, 1872.

4) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1888, S. 32 ff.

hauptet hatte[1]). Daß auch der Teil, welcher die Gesänge enthält, dieser Zeit entstammt, ist in den letzten Jahren zur Evidenz erwiesen worden[2]). Er enthält nämlich ein unvollendetes Kalendar, von dem eine vollständigere Abschrift von derselben Hand in *Cotton MS. Vespasian E.V.* auf uns gekommen ist. Das letzte Ereignis, das diese Hand eingezeichnet hat, betrifft den Tod des Abtes Adam de Latebury im Jahre 1238. — Um 1240 war somit die aristotelische Lehre in Umlauf.

Hinsichtlich der semibrevis sehen wir Adam nicht weit über die Lehre des Aristoteles hinausgehen. Nur einmal kommen auf eine brevis drei selbständige semibreves, und diese halten sich noch in gleicher Tonhöhe. In Folgen von semibreves ist häufig der Punkt zur Trennung der *brevis*-Werte gebraucht. Adam kennt also wohl den Punkt des Petrus de Cruce, zeigt aber sonst noch nicht jene Freiheit im Gebrauche von drei semibreves auf eine brevis, die wir in den Beispielen Francos in der »*Ars cantus mensurabilis*« beobachten können. Was die Pausen anbetrifft, so fehlen diese den Rondeaux ganz, und auch die Motetten weisen mit Ausnahme von Motette III eigentliche Pausenzeichen nicht auf. Am Ende von Abschnitten finden sich hinter den longae sogenannte *suspiria* oder *suspirationes*, welche Garlandia als *apparentes pausationes et non existentes* bezeichnet, das heißt Atmungszeichen, die bald durch ein, bald durch zwei und drei Spatien gezogen sind, einen bestimmten Zeitwert aber nicht haben[3]).

Von chromatischen Tönen kommen vor *b*, *es*, *fis*, *cis*, das heißt jene alterierten Töne, welche die Übergangszeit zu Franco (Faszikel VII) in der Notation zu fixieren pflegte[4]).

---

1) Vgl. W. S. Rockstro in Groves *Dictionary of Music*, Artikel »*Rota*«.

2) Siehe Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1886, S. 302 ff. — Vgl. auch das Faksimile bei H. E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century*, Tafel 22. Neue Gesichtspunkte bringt derselbe Verfasser in der *Oxford History of Music* I, 326—338 bei.

3) Interessant ist, was Anonymus IV, der in vielen Punkten als Kommentator Jo. de Garlandias anzusehen ist, über das *suspirium* sagt (C. S. I, 350b.): *Est et alia pausatio quae videtur esse pausatio et non est, et vocatur suspirium; nullum vero tempus habet de se, sed capit suum tempus ex diminutione alicuius soni ante immediate. Quod quidem quandoque fit, quando cantores canunt, sive fuerit ibi tractus in libris sive non. Cum tractu patet in triplo magno de Posui adjutorium in prima clausula, sive in primo puncto et pluribus aliis locis etc. Et iste tractus debet esse quasi minimus et obliquo modo iuxta punctum ultimum ante in superiori parte, quoniam est quidam alius tractus qui ponitur in libris in inferiori parte* (nämlich die semibrevis-Pause). *Quandoque est maior, quandoque minor et nullum tempus signat, sed ponitur propter divisionem syllabarum, quoniam unam syllabam habet ex una parte, alteram ex altera, si fuerit eiusdem dictionis sive ex diversis dictionibus, si debeant simul copulari in cantando. Quae quidem omnia debet subtilis subtiliter in memoriam reducere etc.*

4) Vgl. S. 3, Anmerkung 3.

Ziehen wir nun aus den einzelnen Ergebnissen den Schluß. Wir sehen, wie Adam de la Hale in bezug auf einzelne Ligaturen, Konjunkturen und Pliken in der aristotelischen Zeit wurzelt, wie er aber in bezug auf das Gros der Ligaturen, Chromatik und semibreves, sowie Gebrauch des Divisionspunktes an die Zeit heranreicht, aus der Franco hervorgegangen ist. Hiermit stimmt auch zusammen, daß die beiden Stücke, welche im Codex Montpellier dem Adam zugehören, sich in Faszikel VII, dem Faszikel der Übergangszeit, finden. Daß unser Meister in dieser Zeit nicht groß geworden ist, beweisen die Reminiszenzen an eine ältere Praxis. Seine Lehrjahre müssen in die Zeit zwischen Aristoteles und Franco fallen. Ob er in dem Kloster Vaucelles musikalischen Studien obgelegen hat, geht aus seinem *Jus Adam*, in dem er über sein Leben berichtet, nicht hervor. Wir dürfen es aber vermuten, da im Mittelalter die Klöster die eigentlichen Pflegestätten kunstmäßiger Musik waren[1]. Um sich aber jene gediegene musikalische Bildung aneignen zu können, die aus seinen Werken spricht, dürfte der Aufenthalt in Vaucelles, der nach seiner Schilderung nicht von langer Dauer gewesen ist, kaum genügt haben. Die Vermutung Coussemakers, daß Adam, entsprechend seinen Worten im Anfange des *Jus Adam*, nach Paris gegangen sei und dort Studien gemacht habe, ist nicht von der Hand zu weisen. Hier war ihm die Möglichkeit geboten, alles das kennen zu lernen, was die musikalische Welt bewegte. Hier wird er seine theoretisch-musikalische Bildung zum Abschluß gebracht haben. Die Notationsweise, wie sie zur Zeit seiner Lehrjahre geübt wurde, mußte für sein ganzes Leben maßgebend werden. Da sein Aufenthalt in Vaucelles kaum vor 1250 fällt, so läßt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß zwischen 1250 und 1260 der Boden bereitet war, aus dem ein Franco herauswachsen konnte. Die Lehren, welche dieser in seiner »*Ars cantus mensurabilis*« frei von aller Spreu darbietet, waren schon im Umlauf; sie waren aber noch nicht befreit von Reminiszenzen an ältere Theoretiker, noch nicht in feste, für alle Fälle bindende Gesetze gefaßt. Bei der Bedeutung, die, wie wir aus Anonymus IV erkennen, Franco schon zu seinen Lebzeiten gewann, wäre es unerklärlich, würde sich die »*Ars cantus mensurabilis*« nicht rein in den Werken der mit ihm und um ihn lebendigen Musiker wiederspiegeln. Da Adams Kompositionen nicht voll mit der Lehre Francos über-

---

1) Daß aber damals in Paris die bürgerlichen Kreise bereits regen Anteil an der Musikpflege nahmen, wissen wir von Johannes de Grocheo (vgl. meinen Aufsatz in den Sammelbänden der IMG I, 65 ff.). Auf ein reges Interesse für die Musikübung läßt auch die Tatsache schließen, daß damals wie heute reiche Leute über ein Musikzimmer verfügten. Man vergleiche Guillebert de Metz, *Description de Paris*, S. 67 ff. der Neuausgabe, wo bei Beschreibung der Wohnung des Maître Jacques Duchié auch ein mit den verschiedensten Musikinstrumenten ausgestattetes Zimmer erwähnt wird.

einstimmen, so ist, den Pariser Besuch vorausgesetzt, zu behaupten, daß vor 1250 die Tätigkeit Francos noch nicht einsetzt. Wohl aber war die Neuerung des Petrus de Cruce, brevis-Werte durch Punkte abzutrennen, bereits allgemein bekannt. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir seine Wirksamkeit um 1250 annehmen und ihn als älteren Zeitgenossen der Frankonen ansehen, mit deren Lehren er auch sonst übereinstimmt. Interessant ist das Urteil Johannis de Muris[1]) über diesen Meister: *Nam ille valens cantor, Petrus de Cruce, qui tot pulchros et bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est, quandoque plures tribus pro perfecta brevi semibreves posuit. Ipse primo incepit ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore.... Postea idem ampliavit se et posuit pro uno perfecto tempore nunc quinque semibreves, nunc sex, nunc septem.*

Daß aber die Periode Francos nicht vor 1260 anzusetzen ist, folgt aus mehreren anderen Beobachtungen. Anonymus IV gibt seinen Abriß der Geschichte der Mensuralmusik bis Franco, *usque in tempus Franconis*, wie er besonders betont[2]). Unter den bedeutenden Musikern führt er einen gewissen Blakesmit als rühmlichen Sänger am Hofe König Heinrichs des Letzten auf (*in curia domini regis Henrici ultimi*). Der Ausdruck *Henrici ultimi* bedingt, daß der Träger des Namens gestorben und er nicht der erste dieses Namens war, und daß sein Nachfolger nicht denselben Namen führt. Da nun Anonymus IV mit seiner Lehre und seinen geschichtlichen Notizen in das 13. Jahrhundert fällt, so kommt nicht, wie Coussemaker[3]) behauptet, Heinrich II (1154—89), sondern einzig und allein Heinrich III (1216—72) in Frage. Der Name des Blakesmit ist der letzte, den der Verfasser aus der Periode *usque in tempus Franconis* heraushebt. Da seine Notizen offenbar chronologisch geordnet sind, so wird die Lebenszeit des Blakesmit etwa an die frankonische Zeit herangereicht haben. Wie ferner aus dem Ausdruck *Henrici ultimi* zu folgern ist, wurde der Traktat nach 1272 verfaßt. Er stammt von einem Engländer, der in Paris eingehende musikgeschichtliche Studien getrieben hat. Daß wir es mit einem Engländer zu tun haben, verrät die Kenntnis der englischen Verhältnisse und die Verwandtschaft der allgemeinen Musiklehre mit der des etwas später lebenden Walter Odington. Beiden gemeinsam ist die Lehre von den modi und Pausen, beiden bekannt der Ausdruck *currentes* für die in Konjunktur gebundenen semibreves, der sich sonst nirgends findet. Als der Anonymus IV seine Studien machte, hatte die frankonische Lehre noch nicht ihren Siegeszug angetreten. Er hat in Paris Kompositionen der Frankonen gesehen und ihre abweichende Notationsweise erkannt; er weiß auch von der Existenz ihrer theore-

---

1) C. S. II, 401a (*Speculum musicae*, lib. VII cap. 17).
2) C. S. I, 342a. 3) C. S. I, xx.

tischen Traktate (*qua de causa alias regulas proprias suis libris appropriatas tradiderunt*)[1], er kennt sie aber nicht. Er fußt, soweit er nicht die ältere Lehre behandelt, auf der »*Positio*« des Johannes de Garlandia. Der Ausdruck »*inceperunt in suis libris aliter pro parte notare*«[2]) im Zusammenhange mit der Tatsache, daß der Anonymus die frankonische Lehre nicht kennt, scheint mir ein Beweis zu sein, daß die Frankonen während des Aufenthaltes unseres Verfassers in Paris noch nicht auf der Höhe ihrer Bedeutung angelangt waren. Wir werden daher ihre Wirkungszeit nicht vor das Jahr 1260 setzen können und Anonymus IV als ihren, wenn auch vielleicht etwas jüngeren Zeitgenossen ansehen müssen.

Hugo Riemann macht in seiner »Geschichte der Musiktheorie«[3]) auf ein Moment aufmerksam, welches erkennen läßt, daß die Wirksamkeit des Marchettus nicht lange nach Franco einsetzt. Letzterer sagt nämlich in der »*Ars cantus mensurabilis*[4])«: *Quare una concordantia magis concordat quam alia, planae musicae relinquitur,* und Marchettus[5]) beginnt das erste Kapitel des 6. Traktates von dem über die *musica plana* handelnden »*Lucidarium*«, für welches die Jahreszahl 1274 verbürgt ist: *Quaeritur, quare una consonantia magis concordet quam altera.*

Wie oben bereits erwähnt wurde, zeigen die Lehren des Anonymus IV und Walter Odingtons gemeinsame Züge. Letzterer kennt aber bereits die frankonische Lehre und weist eine fortgeschrittnere Entwickelung der *semibrevis* auf. Wir werden ihn daher später anzusetzen haben und können als sicher annehmen, daß er sein Werk »*De speculatione musicae*« nicht vor dem Jahre 1272 geschrieben hat, sonst hätte es wohl auch unser Anonymus sicher erwähnt. Hierdurch gewinnt die Notiz bei Grove[6]) an Wahrscheinlichkeit, daß Walter Odington mit dem Bischof von Cantuaria nichts gemein habe, sondern in ihm der Benediktinermönch von Evesham zu erkennen sei, der sich 1316 in Oxford aufgehalten hat laut einer Liste von Mathematikern aus diesem Jahre. In der Tat ist ja auch Walter Odington derjenige, der mit dem jüngeren Johannes de Garlandia und Marchettus de Padua zur ars nova überleitet.

Was nun den älteren Johannes de Garlandia anbetrifft, so kann sich nach unsern bisherigen Ergebnissen die Lebensskizze, welche A. E. Gatiën-Arnoult in der *Revue de Toulouse* vom 1. Februar 1866 entwirft[7]), wohl auf ihn beziehen. Danach war er um 1190 in England geboren, hatte in Oxford dem Studium der Literatur und freien Künste obgelegen, 1210 die Pariser Universität bezogen und war, nachdem er alle Grade erlangt hatte, in den Lehrkörper eingetreten. Bald richtete er sich selbst eine

1) C. S. I, 342a. 2) Ebenda. 3) Leipzig, Hesse's Verlag 1898, S. 184.
4) G. S. III, 11b. 5) Ebenda S. 83b.
6) *Dictionary of Music,* Artikel »Walter Odington«.
7) Vgl. C. S. III, Vorwort S. VII f.

Schule *in saepto Garlandiae* ein, wonach er de Garlandia genannt wurde. 1229 folgte er einem Rufe an die erst kurz vorher eröffnete Hochschule von Toulouse, kehrte aber 1232 wieder nach Paris zurück, wo er bald nach Wiedereröffnung seiner Schule gestorben sein muß, da die Ereignisse dieses Jahres die letzten sind, von denen er in seinem in Toulouse begonnenen Gedichte »*De triumphis ecclesiae*« spricht. — Johannes de Garlandia nimmt in seiner »*Positio*« Bezug auf die *tripla* und *quadrupla* des Perotinus und hebt namentlich letztere als *optima et proportionata et in colore conservata* rühmlichst hervor[1]). Es scheint demnach, als ob Perotin abweichend von dem sonst herrschenden Gebrauche den color, unter dem wir nach der Definition[2]) (*color est pulchritudo soni vel objectum auditus per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni aut in repetitione eiusdem vocis vel diversae*) Verzierungen durch Nebennoten und Tonwiederholungen zu verstehen haben, niedergeschrieben und so der Zeit des Garlandia überliefert habe. Dieser kann, wie aus Anonymus IV hervorgeht, nicht lange nach ihm gewirkt haben. Denn nach Darlegung der Ligaturenlehre des Garlandia heißt es bei jenem[3]): *Istae regulae utuntur in pluribus libris antiquorum et hoc a parte et in suo tempore Perotini Magni.* Wir erfahren also, daß Garlandias Ligaturen-Lehre sich mit der der Alten und speziell des Perotinus decke. Die Wirkungszeit des letzteren werden wir daher nicht viel früher, etwa in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts suchen müssen. Besonders zu beachten ist, daß Perotinus von Anonymus IV *optimus discantor* und sein Vorgänger Leoninus *optimus organista* genannt wird[4]). Es scheint somit die Ansicht des Anonymus IV zu sein, daß sich die Mensuralmusik über den *Discantus* aus dem *Organum* entwickelt habe. Er entwirft ein getreues Bild der vagen Notationsverhältnisse vor Perotin und lehrt, daß man erst kurz vor der Zeit dieses Meisters anfing, mit fixen Notenwerten (*signa materialia*)[5]) zu notieren. Zur Kenntnis der vor-perotinischen Notation verweise ich auf die jüngst erschienene fleißige Schrift von Walter Niemann: „Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia"[6]). Hier seien nur ein paar Abschnitte aus der Schrift des Anonymus besprochen[7]), in denen er in gedrängten Zügen ein leben-

1) C. S. I, 116b. 2) C. S. I, 115b.
3) C. S. I, 341b. 4) C. S. I, 342a.

5) Der Ausdruck »*signa materialia*« erklärt sich aus den Worten des Anonymus C. S. I, 328b): *Ars punctorum duplex est, una secundum sonos et melos, altera secundum puncta materialia, prout scribuntur in libris nobis competentibus vel convenientibus.* Wir haben darunter die mit einem bestimmten Zeitwerte verbundenen Notenformen zu verstehen (vgl. auch C. S. I, 339a).

6) Beiheft VI der IMG. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901.

7) C. S. I, 344; siehe auch C. S. I, 341b ff.

diges Bild der Entwickelung der Mensuralnotation bis zur Zeit der Frankonen entrollt. Nach Anonymus hatte man vor der perotinischen Zeit noch keine bestimmte Notation; die Notenzeichen bekamen bald diesen, bald jenen[1]) Wert (*intelligo istam longam, intelligo illam brevem — punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori*)[2]). Eine Vereinfachung (*abbreviatio*) durch Einführung fixer Notenwerte (*signa materialia*) wurde in der perotinischen Periode herbeigeführt. Noch klarer gestaltete Robertus de Sabilone die Mensurallehre; nach seinen Grundsätzen notierte sein Schüler Petrus, unter dem wir Petrus de Cruce vermuten. Nach Sabilone, vielleicht aber auch gleichzeitig mit ihm, lehrte ein Engländer (*quidam vero fuit alius Anglicus et habebat modum anglicanum notandi et etiam in quadam parte docendi*), unter dem sich möglicherweise Johannes de Garlandia verbirgt, wenn man diesen nicht lieber mit Johannes Primarius identifiziert, der mit Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, Johannes de Burgundia und Probus de Picardia zur frankonischen Zeit überleitet. Jo. de Burgundia ist uns bereits begegnet. Ihn bezeichnete sein Schüler Hieronymus de Moravia als den eigentlichen Verfasser der »*Ars cantus mensurabilis*«.

Fassen wir zum Schluß noch einmal die Ergebnisse unserer Untersuchungen zusammen. Die Mensuralnotation entwickelt sich aus dem Organum. Die erst höchst unbestimmten Gesetze gewinnen greifbare Gestalt, als wahrscheinlich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, der perotinischen Periode, feste Notenwerte (*signa materialia*) eingeführt werden. Die Gesetze, welche Johannes de Garlandia in seiner »*Positio*« darbietet, sind ein Niederschlag der Perotinischen Kompositionen, die noch bis in die frankonische Zeit als Muster gelten. Die Wirkungszeit des Johannes de Garlandia fällt etwa in die Jahre 1220—1232. Älterer Zeitgenosse von ihm ist wahrscheinlich Robertus de Sabilone, der die perotinische Lehre vereinfacht und als Lehrer des Petrus *op-*

---

1) Der Wert der Noten war abhängig von dem Metrum des untergelegten Textes.

2) Vgl. auch C. S. I, 334a: *et hoc ab illo tempore quo homines incipiebant talia cognoscere veluti in tempore Perotini Magni et a tempore antecessorum suorum. Et in quantum distabat ante ipsos, minus erat cognitio talium, sed tantummodo operabantur iuxta relationem inferius ad superius, superius ad inferius et hoc iuxta sex concordantias armonice sumptas; et satis sufficiebat tunc temporis eis; et non erat mirum, quia paucis modis utebantur iuxta diversitates ordinum* usw. — Aus den Worten: *punctus ille superior concordat sic cum puncto inferiori* und *iuxta relationem inferius ad superius* ist zu verstehen, was Anonymus IV mit dem Ausdruck »*pro parte notare*« in der Notiz »*usque in tempus Franconis Primi et alterius Magistri Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libris aliter pro parte notare*« meint. Es war wegen der Unbestimmtheit der Notenwerte üblich gewesen, die Stimmen eines mehrstimmigen Satzes in Partitur übereinander zu schreiben. Nun kam der Gebrauch auf, die einzelnen Stimmen (*partes*) gesondert zu notieren.

timus notator besondere Bedeutung hat. Dieser ist vermutlich identisch mit Petrus de Cruce, dessen Lehren 1250 in Umlauf sind. Englische Denkmäler aus den Jahren 1230—40 weisen aristotelische Notation auf. Spuren derselben sind in Frankreich in den Werken Adam de la Hales nachzuweisen. Die Zeit der Frankonen ist vor 1250 nicht anzunehmen, um 1260 sind sie noch nicht auf der Höhe. Zu ihnen leiten über Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, de Burgundia und Probus de Picardia. Ein Zeitgenosse der Frankonen ist der englische Anonymus IV, dessen Werk vor 1272 nicht geschrieben ist. Auch Walter Odingtons Schrift »*De speculatione musicae*«, welche sich auf frankonischer Basis bewegt, ist vor diesem Jahre nicht entstanden, wie aus dem Vergleiche mit Anonymus IV sicher hervorgeht. Walter Odington und der jüngere Garlandia, der, wie wir sehen werden, des ersteren Lehre weiter entwickelt, leiten mit Marchettus von Padua zur ars nova über.

Erster Abschnitt.

Die ars antiqua

1250—1325.

Erstes Kapitel.

Die Entwickelung der Notation in Frankreich und England bis zur „ars nova“.

Die Bedeutung der Frankonen liegt im wesentlichen darin, daß sie die auf die Mensur bezüglichen Lehren ihrer Zeit in ein System bringen, Willkürlichkeiten und Widersprüche der Notation ausmerzen und besonders die Lehre von den Ligaturen klären und endgültig festsetzen. Die Folgezeit arbeitet an der Entwickelung der Notenwerte, welche aus der Teilung der brevis hervorgehen, stellt die denselben entsprechenden Figuren und Pausen auf und schafft Zeichen, die die Teilung der longa, brevis und semibrevis erkennen lassen.

Die Entwickelung der kleineren Notenwerte setzt bereits in vorgarlandischer Zeit ein. Hier aber handelt es sich nur um das die Abstände zweier größerer Notenwerte ausfüllende Laufwerk, um Werte, welche noch keine selbständige Bedeutung haben. Zu einer eigenen Notengattung wachsen die kleineren Werte erst in der Zeit des Aristoteles[1]) aus, wenn sich auch der für sie eingeführte Name *semibrevis* bereits in der »*Discantus positio vulgaris*«[2]) und bei Johannes de Garlandia[3]) findet. Wie wir in der Einleitung darlegten, traten meist zwei ungleiche, seltener drei gleiche semibreves zum Werte einer brevis zusammen. Der erste, der die brevis in mehr als drei selbständige semibreves zerlegte, war Petrus de Cruce[4]). Nach seiner Lehre[5]) konnten sich 2—7 solcher

1) C. S. I, 270a. 2) C. S. I, 94b. 3) C. S. I, 99a.

4) C. S. I, 389a und 424a, sowie II, 401.

5) Überliefert in den »*Regulae*« Roberti de Handlo und der »*Summa*« *Magistri* Johannis Hanboys. Vollständig mit der hier gegebenen Lehre deckt sich der Satz des Anonymus am Rande von Ms. *812* des fonds latin der National-Bibliothek zu Paris: *Semibrevium sic formatarum* usw. Wir finden auch hier das Beispiel *Novum*

semibreves zu einer brevis vereinigen und teilten Punkte die einzelnen brevis-Werte ab. Hinsichtlich der Messung stimmte er bei zwei und drei semibreves mit Aristoteles und Franco überein. Wie aber mehr als drei zu messen seien, darüber gibt uns weder er, noch Robert de Handlo, geschweige denn Johannes Hanboys Auskunft.

Aus dem Traktate des Robert de Handlo erfahren wir durch den Mund Petri le Viser[1]), daß die Zahl der für eine brevis zu setzenden semibreves abhängig war von dem Tempo, in dem ein Stück zu spielen war. Petrus le Viser unterscheidet 3 tempi: *more longo*, *more mediocri* und *more lascivo*. In ersterem können untermischt mit longae, semilongae[2]) und breves beliebig viele semibreves zur Anwendung gelangen, werden aber offenbar nach frankonischer Lehre behandelt, indem immer je 2 und bei einem Rest von 3 zum Schluß diese 3 zu einem brevis-Werte zusammentreten. Anders aber in den *more mediocri* vorgetragenen Stücken. Hier können semilongae, breves und für eine brevis 2—5 semibreves vorkommen. Sollen aber longae Anwendung finden, so müssen die semibreves in Konjunktur gebunden sein und dürfen höchstens 3 freie semibreves für einen brevis-Wert eintreten. Jene 2—5 semibreves sind zu messen: zwei gleich, drei ungleich, vier gleich und fünf ungleich. Bei einem Vortrage *more lascivo* finden sich longae, semilongae, breves und semibrevis maior und minor getrennt oder ligiert vor; drei semibreves dürfen hier nur eintreten, wenn longae und semilongae nicht zur Anwendung gelangen. Interessant ist die Notiz, daß in diesem Tempo niemals eine brevis alteriert werden darf[3]). — Somit dürfen nur in einem more mediocri vorgetragenen Stück mehr als drei semibreves für den Wert einer brevis eintreten[4]). Zu beachten ist, daß die Messung mit der des Petrus de Cruce nicht übereinstimmt.

Einer weiteren Stufe der Entwickelung begegnen wir bei Walter Odington[5]) in seinem Traktate »*De speculatione musicae*«, der, wie wir

melos promere, welches Johannes Hanboys anzieht. Die Vermutung Coussemakers, daß in diesem anonymen Traktate die Arbeit des Petrus de Cruce vorliegt, ist somit nicht von der Hand zu weisen. Über die Praxis des Petrus de Cruce siehe Johannes de Muris, *Speculum musicae*, lib. VII, cap. 17 (C. S. II, 401).

1) C. S. I, 388.

2) Unter *longa* ist die *longa perfecta*, unter *semilonga* die *longa imperfecta* zu verstehen (C. S. I, 384b).

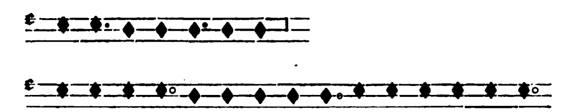
3) *In hoc vero more denegamus omnem brevem alteram et omnes brevium inaequalitates, quarum aequalitatem affirmamus.*

4) Hiermit stimmt zusammen, was Anonymus IV zu dieser Frage beiträgt, wenn es sich bei ihm auch nur um Ziernoten handelt: *Sonus sub uno tempore potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo, non maximo, sed medio legitimo breviter sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, tribus vel quatuor,* [*sed non*] *plus in voce humana, quamvis in instrumentis possit aliter fieri* (C. S. I, 328a).

5) C. S. I, 236a.

oben darlegten, nicht vor dem Jahre 1272 geschrieben sein kann. Er nimmt, wenn mehr als drei semibreves einer brevis gleich gesetzt werden, eine Dreiteilung der semibrevis vor und nennt den neuen Wert *minuta*, behält aber, um nicht den Schein zu erwecken, als weiche er von den Lehren der andern Musiker ab, die Form der semibrevis bei. Die vorgenommene Unterteilung macht er äußerlich dadurch kenntlich, daß er einen kleinen Kreis an die Stelle des Punktes setzt. Coussemaker bringt in den Beispielen einen gefüllten Kreis. Ein solcher hätte sich aber gar nicht vom Punkt abgehoben. Nur ein leerer Kreis, wie er uns in Odingtons Beispiele für den hoquetus[1]) entgegentritt, kann gemeint sein.

Die Exempel, welche Walter Odington darbietet, sind folgende:



Die erste Reihe ist nach frankonischer Lehre zu übertragen:



Von der zweiten gibt Walter Odington nur für den ersten Takt eine allgemeine Lösung. Die ersten beiden Noten seien *semibreves minores*, die andern beiden *minutae*. Letztere beiden sind den Regeln der Zeit entsprechend ungleich zu messen, und zwar, wie aus der Lehre des jüngeren Garlandia und der frankonischen Behandlung der semibreves erhellt, so, daß die kleinere der größeren vorangeht[2]):

♦ ♦ ♦ ♦∘ = ♩ + ♩ + ♩ + ♩

Die Mensur der andern beiden Takte läßt sich an Hand der späteren Praxis eruieren.

♦ ♦. ♦ ♦ ♦∘ = ♩ + ♩ + ♩ + ♩ + ♩

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦∘ = ♩ + ♩ + ♩ + ♩ + ♩ + ♩

Doch möchte man für Takt 2 nach Analogie von Takt 1 fast das Vorangehen des Wertes ♩ vermuten.

Schon zur Zeit Walter Odingtons bemühte man sich, für die kleineren Notenwerte eigene Formen zu schaffen. Eine Fülle von neuen Figuren erstand (*magna figurarum diversitas quae in melodiis istius temporis reperitur*). Zu einer einheitlichen Praxis kam es aber jetzt noch nicht. *Quot* [*sunt nota*]*tores*, *tot sunt novarum inventores figurarum* klagt Walter

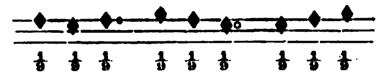
1) C. S. I, 249b.

2) Vgl. hierzu Gustav Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts (Berlin, Springer, 1871), S. 32 ff. und Beispiele 70 und 71.

Odington[1]) in der Einleitung zu seinem Traktate. Mißbilligend führt er auch später[2]) eine der neuen Formen an, die nach unten gestrichene semibrevis, welche den Wert einer semibrevis altera beziehungsweise brevis imperfecta erhält. Gerade diese Notenform ist später zu allgemeiner Anerkennung gelangt. In dem Odingtonschen Zitat ist sie verwendet, um bei einer Folge von semibreves die erste von je zweien als semibrevis maior zu charakterisieren. Aus der Ausdrucksweise *brevis et semibrevis* als Wertbezeichnung für die beiden zu einem brevis-Werte zusammentretenden Notenformen lässt sich schließen, daß man damals bereits das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis zu übertragen anfing, daß man bereits mit drei- und zweizeitigen brevis-Werten rechnete.

An Walter Odington schließt sich der jüngere Johannes de Garlandia an, über dessen Lehre wir von Robert de Handlo[3]) erfahren. Wie Odington, nimmt er eine Unterteilung der semibrevis minor in drei Teile vor, führt aber für diese den abweichenden Namen *minima* ein. Eine eigene Form der minima kennt auch er nicht. Ausdrücklich sagt er: *Ergo brevis novem minimas valebit, et formari debent ut semibreves minores; sed per signum rotundum distinguntur.* Wie bei Odington, ist die Unterteilung der semibrevis durch einen kleinen Kreis (*signum rotundum*) kenntlich gemacht. Zur Unterscheidung der semibrevis maior und minor gebraucht er für erstere die von Odington nicht anerkannte Form der nach unten gestrichenen semibrevis. Weiter überträgt er das Verhältnis von semibrevis maior und minor auf die minima und unterscheidet zwischen *minorata* (= 2 minimae) und *minima.* Die minorata behält die Form der minima (*et formatur veluti minima*). Die Beispiele bei Coussemaker, Traktat de Handlo, sind falsch. Besser scheinen sie überliefert zu sein in dem Traktate des Johannes Hanboys, der die »*Regulae*« Roberti de Handlo nach allen Regeln der Kunst ausschreibt.

Es ist zu übertragen:



Im übrigen gelten die Regeln:

1) Einer minorata geht naturgemäß die minima vorauf:

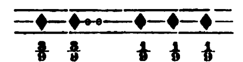
2) Steht neben einer einzelnen semibrevis ein signum rotundum, so ist diese minor: [4])

---

1) C. S. I, 182b. f. 2) C. S. I, 244a und 245a. 3) C. S. I, 389.

4) Dieses und das folgende Beispiel auch bei Hanboys verderbt (C. S. I, 425).

3) Finden sich neben zwei semibreves zwei signa rotunda, so sind sie als semibreves minores zu messen:



Besonders bemerkt noch Johannes de Garlandia [1]), daß minoratae und minimae im Hoketus nicht vorkommen können, da entsprechende Pausen für sie nicht vorhanden seien. In die folgende Zeit mögen die von Hanboys überlieferten Versuche des W. de Doncastre [2]) und des Robert Trowell [3]) fallen, den aus der Teilung der brevis und semibrevis hervorgehenden Werten eine bestimmte Form zu geben. Nach Hanboys wählt ersterer für die semibrevis maior die Form der nach unten kaudierten semibrevis und im Gegensatz dazu für die semibrevis minor die nach oben kaudierte Form; die minorata hat einen obliquen Strich nach links unten, die minima ist durch die bloße Form der semibrevis dargestellt. Er notiert also mit den Formen ♦ ♦ ⁄♦ ♦⁄ Trowell bedient sich dagegen folgender Figuren:

♦ semibrevis maior

♦ semibrevis minor

♦ minorata

♦ minima

Beiden gemeinsam ist die Form der *semibrevis maior*, welche sich also offenbar schon zu allgemeiner Anerkennung durchgerungen hat. Beide gebrauchen Formen, denen wir allen in der späteren Praxis, allerdings unter andern Werten, wieder begegnen werden. Die zeitgenössische Kunst selbst wird durch sie nur vorübergehend berührt. Sie sucht nach Möglichkeit mit der bloßen Form der semibrevis auszukommen. Theoretiker aus der ersten Zeit der ars nova [4]) geben uns über die alte Praxis Aufschluß. Danach wurden gemessen:

♦ ♦ = ⅓ + ⅔ (brevis)

♦ ♦ ♦ = ⅓ + ⅓ + ⅓

♦ ♦ ♦∶♦ = ⅓ + ⅓ + ⅙ + ⅙

Was letztere Reihe anbetrifft, so sehen wir, daß die Messung Walter Odingtons, in welcher die beiden ersten semibreves den größten Wert erhielten (⅓ + ⅓ + ⅙ + ⅙), entweder individuell oder spezifisch englisch war

1) C. S. I, 401a. 2) C. S. I, 427a. 3) C. S. I, 427b.

4) Theodoricus de Campo (C. S. III, 185b), Anonymus III (C. S. III, 372 ff.) und Anonymus IV (C. S. III, 378b).

und auf dem Kontinente nicht geteilt wurde. Hier galt die Regel der Alten, daß der perfektere, d. h. der größere Wert am Ende des modus- beziehungsweise brevis-Wertes zu stehen hat.

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

◆◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

◆◆◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

Diese Verhältnisse konnten *per artem* eine Änderung erfahren. Mittel war einmal die nach unten gestrichene semibrevis, die wir zur Zeit Odingtons und bei Johannes de Garlandia, W. de Doncastre und R. Trowell als Form der semibrevis maior kennen gelernt haben, und andererseits, wenn auch selten gebraucht, die nach oben gestrichene semibrevis. Beider Figuren Verwendung in neuem Sinne verdankt die französische Praxis dem Einflusse der italienischen Notation. Die nach unten gestrichene semibrevis bezeichnet nun nicht bloß die semibrevis maior, sondern überhaupt einen größeren variablen Wert, der aus dem Vergleiche mit den übrigen Notenfiguren desselben brevis-Wertes bestimmt wird. Die nach oben gestrichene semibrevis führt Marchettus[1]), wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, ein, um die aus der Zwölfteilung und der Neunteilung, seltener die aus der Achtteilung der brevis hervorgegangenen Werte zu charakterisieren. Die französische Praxis seiner Zeit kennt die Kaudierung nach oben für Werte von $\frac{1}{8}$ brevis. Die Notenfolgen, welche Anonymus III[2]) aus der älteren Zeit darbietet, enthalten dem Texte nach nur die nach unten gestrichene semibrevis als besondere Form; die Beispiele selbst zeigen sowohl die nach unten, als auch die nach oben gestrichene semibrevis:

◆◆ $= \frac{8}{9} + \frac{1}{9}$

◆◆◆ $= \frac{5}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{5}{9} + \frac{1}{9}$[3])

◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

Andere Beispiele von Zusammenstellungen werden wir aus der Praxis, sowie aus der italienischen Lehre kennen lernen. Marchettus de

1) C. S. III, 3 f. und G. S. III, 156b ff.

2) C. S. III, 373b. 3) Bei C. ◆◆◆◆◆.

Padua versichert uns in seinem »*Pomerium*« (1309), daß Franzosen und Italiener in der Mensur des tempus perfectum übereinstimmen, sich aber in der Messung des tempus imperfectum unterscheiden[1]). Unter tempus ist die erste Teilung der brevis zu verstehen. Zerfiel die brevis in drei Teile, so lag tempus perfectum vor; zerfiel sie nur in zwei Teile, so herrschte tempus imperfectum. Das tempus imperfectum muß somit um die Wende des 13. Jahrhunderts in die französische Praxis Eingang gefunden haben. Die Frage woher? ist bei Beobachtung der italienischen Lehre nicht schwer zu beantworten.

Untersuchen wir nun einmal an der Hand des Marchettus die Werte der Notenfolgen im *tempus imperfectum* der französischen Praxis.

Der Unterschied der Messung des tempus perfectum und imperfectum bestand darin, daß der größere Wert in ersterem an das Ende (♦ ♦ $= \frac{1}{3} + \frac{2}{3}$), in letzterem an den Anfang (♦ ♦ ♦ ♦ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$) gestellt wurde. Konnte die erste Teilung der brevis perfekt oder imperfekt sein, so mußte die zweite Teilung, d. h. die Unterteilung der semibrevis stets perfekt bleiben. Eine Folge von zwei semibreves war gleich vorzutragen:

♦ ♦ $= \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$

Wurde die erste per artem nach unten kaudiert, so erhielt sie $\frac{5}{6}$ des brevis-Wertes:

♦ ♦ $= \frac{5}{6} + \frac{1}{6}$

Erstere Note hieß *maior per artem*, letztere *minima in primo gradu.*

Von drei semibreves erhielt die erste $\frac{3}{6}$, die zweite $\frac{2}{6}$ und die dritte $\frac{1}{6}$ des brevis-Wertes; die erste hieß *maior*, die zweite *minor*, die dritte *minima*:

♦ ♦ ♦ $= \frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

Von vier semibreves auf einen brevis-Wert maß die erste und dritte je $\frac{2}{6}$, die zweite und vierte je $\frac{1}{6}$ brevis. Letztere beiden konnten per artem nach oben gestrichen werden:

♦ ♦ ♦ ♦
♦ ♦ ♦ ♦ } $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

Fünf semibreves wurden gemessen:

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

und sechs:

♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

---

1) G. S. III, 175b ff. und C. S. III, 5b ff.

Kommen mehr als sechs semibreves vor, so muß in die Zwölfteilung übergegangen und jede $\frac{1}{12}$ messende semibrevis nach oben gestrichen werden[1].

Diese Messung, den größeren Wert dem kleineren voranzusetzen, blieb aber nicht bloß auf die Unterteilung des tempus imperfectum beschränkt, sondern scheint auch sehr bald im tempus perfectum die herrschende geworden zu sein. Nach Theodoricus de Campo stand es den Sängern der ars antiqua frei, den größeren Wert voranzusetzen, z. B.

$$◆◆◆◆◆ = \frac{1}{3} + \frac{2}{3} + \frac{1}{3} + \frac{2}{3} + \frac{3}{3}$$
$$\frac{2}{3} + \frac{1}{3} + \frac{2}{3} + \frac{1}{3} + \frac{3}{3}$$

Anonymus III und IV wissen aber nur von einer Praxis, die den größeren Wert voransetzt, zu berichten. Nach ihren Beispielen der ars antiqua wird ein jeder aus der Unterteilung der brevis hervorgegangene Wert, mag er nun $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{9}$ oder $\frac{1}{12}$ brevis betragen, nach oben gestrichen. Dadurch gestalten sich die Wertverhältnisse innerhalb der brevis-Werte viel anschaulicher. Folgende Zusammenstellungen bespricht Anonymus III[2]) aus der *divisio senaria*:

$◆◆ = \frac{3}{6} + \frac{3}{6}$ $◆◆◆◆ = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

$◆◆ = \frac{5}{6} + \frac{1}{6}$ $◆◆◆◆ = \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

$◆◆ = \frac{1}{6} + \frac{5}{6}$ $◆◆◆◆ = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$

$◆◆◆ = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$ $◆◆◆◆◆ = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

$◆◆◆ = \frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$ $◆◆◆◆◆ = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

Ähnlich ist seine Darstellung der Verhältnisse in der *novenaria*[3]):

$◆◆ = \frac{3}{9} + \frac{6}{9}$

$◆◆ = \frac{6}{9} + \frac{3}{9}$

$◆◆◆ = \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$

$◆◆◆ = \frac{5}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$

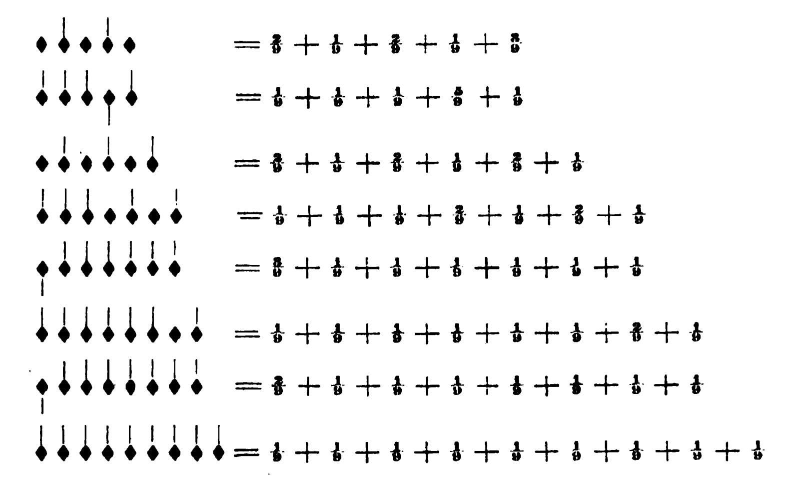
[$◆◆◆◆ = \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{2}{9}$][4])

[$◆◆◆◆ = \frac{6}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$]

[$◆◆◆◆ = \frac{5}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$]

1) In der »*Brevis Compilatio*« (C. S. III, 7b) sagt Marchettus, die Franzosen gingen nicht über sechs semibreves im tempus imperfectum hinaus, wenn sie es auch könnten. 2) C. S. III, 375. 3) Ebenda, S. 373b f.

4) Über vier Noten in der *novenaria* verlautet nichts. Hier ist offenbar eine



Die Divisionen werden noch nicht besonders bezeichnet, sind aber durch Vergleich der brevis-Werte schnell festzustellen. Die Fixierung der einzelnen Notenwerte vollzieht sich, nachdem man einmal die vorliegende Division erkannt hat, leicht. Man zieht die innerhalb eines brevis-Wertes nach oben gestrichenen semibreves, die je nach der Division $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{9}$ oder $\frac{1}{12}$ betragen, von dem brevis-Werte ab, worauf sich dann die Werte der übrigen Noten unter Berücksichtigung der Regel, daß die Perfektion am Ende eines Taktes liegt, und daß wie eine longa durch folgende einzelne brevis imperfekt gemacht wird, so auch hier die sonst dreizeitige semibrevis durch eine einzelne minima zur zweizeitigen wird, leicht bestimmen lassen. Die ganzen Messungsverhältnisse zeigen uns aber, daß wir der ars nova ein bedeutendes Stück näher gerückt sind.

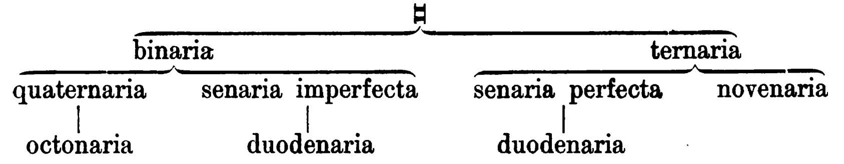
Zweites Kapitel.

Die Entwickelung der kleineren Notenwerte bei den Italienern bis Marchettus de Padua.

Die Italiener greifen in die Entwickelung der Mensuralmusik bis zur Zeit Francos nicht schöpferisch tätig ein. Eine spezifisch italienische Mensuraltheorie scheint erst von Petrus de Cruce Ausgang genommen zu haben. Der Faktor, der bei der Entwickelung derselben besonders ins Gewicht fällt, ist der Einfluß, den offenbar die italienische Volksmusik

Lücke in der von Coussemaker seiner Veröffentlichung zugrunde gelegten Handschrift.

auf die aus Frankreich überkommene Kunstmusik ausgeübt hat. Infolge desselben tritt der zweiteilige Rhythmus gleichwertig neben den durch den Vergleich mit der heiligen Dreieinigkeit sanktionierten dreiteiligen Rhythmus[1]. Jetzt kann eine brevis sowohl in zwei als auch in drei gleiche semibreves geteilt werden, jetzt unterscheidet man eine *divisio binaria* und *ternaria*, ein *tempus imperfectum* und *perfectum*. Jeder der aus diesen Teilungen hervorgehenden Werte kann wiederum in zwei und drei Teile zerlegt werden und so fort. Auf diese Weise ergeben sich folgende divisiones:



Aus der *prima et principalis divisio temporis* gehen hervor die *binaria* und *ternaria*, aus der *secunda divisio* die *quaternaria*, *senaria imperfecta*, *senaria perfecta* und *novenaria* und aus der *tertia divisio* die *octonaria* und *duodenaria*. Die zweite Teilung enthält alle Prolationen der späteren ars nova:

quaternaria	=	temp. imperf. cum prolatione minori
senaria imperfecta	=	temp. imperf. cum prolatione maiori
senaria perfecta	=	temp. perf. cum prolatione minori
novenaria	=	temp. perf. cum prolatione maiori.

Dies erkennt auch Anonymus I (bei Adrien de la Fage), indem er sagt:

»... *scias, quod in arte ista gallica quatuor sunt maneriae scilicet: minus imperfectum et minus perfectum, maius imperfectum et maius perfectum idest quaternarius, sexarius perfectus, sexarius imperfectus et nonarius. Omnes autem aliae quae in arte italica reperiri possunt, reperiuntur sub minori prolatione excepto ternario qui reperitur sub maiori.*«

Die italienische Lehre tritt uns zum ersten Male bei Marchettus de Padua in seinem »*Pomerium*«[2] und der einen Auszug aus diesem Werke darstellenden »*Brevis compilatio*«[3] entgegen. Bis zu zwölf semibreves werden zum Werte einer brevis zusammengefaßt und *via naturae* gleich, das heißt mit der Form der semibrevis notiert. Die einzelnen brevis-Werte werden, wie bei Petrus de Cruce, durch Punkte abgeteilt.

1) Auf die Vorliebe der italienischen Musik für den zweiteiligen, geraden Rhythmus scheint die leider verderbte Stelle bei Theodoricus de Campo (C. S. III, 191b) zu zielen: *quia ut plurimum cantus in Italia [cantatur] sine mensura cantus Gallici cantatus proportionabiliter ad binarium numerum reducitur.* Das in eckige Klammern geschlossene Wort ist zu eliminieren.

2) G. S. III, 121—188. 3) C. S. III, 1—12.

Welchen Wert nun die semibreves, mögen sie in ihrer natürlichen Form notiert oder via artis nach unten oder oben kaudiert sein, in den einzelnen Divisionen annehmen können, wollen wir an Hand der Lehre des Marchettus darlegen. Wir geben zuerst tabellarisch die von ihm besprochenen Werte nach Divisionen geordnet:

divisio binaria

♦ ♦ = $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (via naturae)

divisio ternaria

via naturae	via artis
♦ ♦ = $\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$	♦| ♦ = $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$
♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$	

divisio quaternaria

via naturae	via artis
♦ ♦ = $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$	♦| ♦ = $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$
	♦ ♦| = $\frac{1}{4} + \frac{3}{4}$
♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$	♦| ♦ ♦ = $\frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$
♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$	

divisio senaria imperfecta

via naturae	via artis
♦ ♦ = $\frac{3}{6} + \frac{3}{6}$	
	♦| ♦ ♦ = $\frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{3}{6}$	♦ ♦| ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{3}{6} + \frac{2}{6}$
	♦ ♦ ♦| = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{3}{6}$
[♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$] 1)	♦| ♦ ♦ ♦ = $\frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$
	♦ ♦ ♦ ♦| = $\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$
	♦| ♦ ♦ ♦| = $\frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
	♦ ♦| ♦ ♦| = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$
	♦ ♦| ♦| ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$
♦ ♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$	♦| ♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$
	♦ ♦| ♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$
	♦ ♦ ♦ ♦| ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$
♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ = $\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$	

1) Diese Wertfolge ist von Marchettus nicht angegeben. Er stellt sie nur *via artis* dar.

divisio senaria perfecta

via naturae

◆˙◆ $= \frac{2}{6} + \frac{4}{6}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$

◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

via artis

◆↓ ◆ $= \frac{4}{6} + \frac{2}{6}$

◆↓ ◆ ◆ ◆↓ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

◆↓ ◆↓ ◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

◆↓ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

◆ ◆ ◆↓ ◆ ◆ $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

divisio novenaria

via naturae

◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{6}{9}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$

◆↑ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$

◆ ◆↑ ◆ ◆ $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$

◆↓ ◆↑ ◆ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$ (via artis)

◆ ◆ ◆↑ ◆ $= \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$

◆↑ ◆ ◆↑ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$

◆ ◆↑ ◆ ◆↑ ◆ $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$

◆↑ ◆ ◆↑ ◆ ◆↑ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

◆ ◆↑ ◆ ◆↑ ◆ ◆↑ $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆↑ ◆ ◆↑ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

◆↑ ◆ ◆↑ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆ ◆ ◆ ◆↑ ◆ ◆↑ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆ ◆ ◆↓ ◆ ◆↓ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$ (via artis)

◆ ◆↑ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆ ◆ ◆↑ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

◆↑ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆↑ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆↓ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$ (via artis)

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

via artis

◆↓ ◆ $= \frac{6}{9} + \frac{3}{9}$

divisio octonaria

via naturae

◆◆ $= \frac{4}{8} + \frac{4}{8}$

◆◆◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

via artis

◆◆ $= \frac{6}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆ $= \frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆ $= \frac{2}{8} + \frac{4}{8} + \frac{2}{8}$

divisio duodenaria

◆◆ $= \frac{4}{12} + \frac{8}{12}$

◆◆ $= \frac{8}{12} + \frac{4}{12}$ (via artis)

◆◆◆ $= \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{8}{12}$

◆◆◆ $= \frac{8}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12}$ (via artis)

◆◆◆◆ $= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$ [1]

◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆◆ $= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆◆ $= \frac{4}{12} + \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆◆ $= \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{3}{12} + \frac{1}{12}$

◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{8}{12}$

◆◆◆◆ $= \frac{8}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$ (via artis)

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{6}{12}$ (via artis)

◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{8}{12}$

◆◆◆◆◆ $= \frac{8}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$ (via artis)

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

---

1) Nach Anonymus VII eingefügt.

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{6}{12} \text{ (via artis)}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{6}{12} \text{ (via artis)}$$

$$= \frac{6}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} \text{ (via artis)}$$

$$= \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$$ [1]

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$$

$$= \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$$

Betrachten wir die Reihen, welche mit der semibrevis in der natürlichen Form notiert sind, so sehen wir, daß bei ungleicher Mensur der größere Wert stets am Ende steht. Die Endnote ist nach Anschauung der Italiener sowohl im tempus perfectum als auch im tempus imperfectum stets die vollkommenere. In ersterem ist ihr Wert im Höchstfalle der der semibrevis maior = $\frac{2}{3}$ brevis und schwankt im übrigen zwischen $\frac{1}{12}$ und $\frac{8}{12}$ brevis. Soll eine andere Note als die Endnote den größeren Wert darstellen, so wird sie per artem oder via artis nach unten kaudiert. Aber auch die Endnote kann die Kauda nach unten erhalten, wodurch dann

1) Neun in der natürlichen Form notierte semibreves will **Marchettus** der *divisio novenaria* vorbehalten wissen. Für die *duodenaria* verlangt er die Streichung der $\frac{1}{12}$ geltenden semibreves nach oben. Die neun natürlichen semibreves in der duodenaria entsprechende Wertreihe würde sein $\frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$ (G. S. III, 164a).

kenntlich gemacht ist, daß von der gewöhnlichen Messung abgewichen wird, der Endnote aber doch der größte Wert zuzuerteilen ist, wie z. B. in der *senaria imperfecta*:

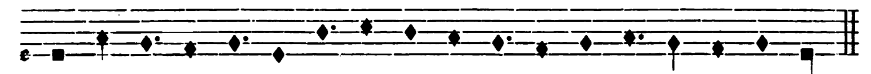
♦ ♦ ♦ ♦ $= \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

aber

♦ ♦ ♦ ♦ (cauda deorsum) $= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}$

In den meisten Fällen drückt die Kaudierung nach unten eine Verdoppelung des Wertes aus. Bezeichnet die Kaudierung nach unten also Wertvergrößerung, so drückt die Kaudierung nach oben eine Wertverminderung aus [1]). Ursprünglich sollte die nach oben gestrichene semibrevis nur für den Wert $\frac{1}{12}$ brevis eintreten können [2]). Alsdann führt sie Marchettus aber doch auch in die *novenaria* für den Wert $\frac{1}{9}$ brevis ein. Ja, Beispiele in der »*Brevis compilatio*« weisen sie sogar in der *octonaria* auf. Daß sie bei den Franzosen in der *divisio senaria* gebraucht wurde, haben wir bereits oben dargelegt.

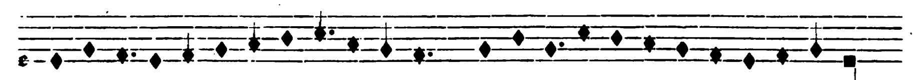
Der Wert der Noten in der natürlichen Form der semibrevis wird bestimmt durch ihre Zahl und die Division, in der sie sich finden. Die Division muß aus der Zusammenstellung der Noten in den einzelnen Takten (brevis-Werten) erkannt werden. Eine Folge



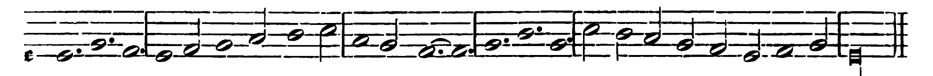
kann nach Marchettus nur der *divisio quaternaria* angehören:



Eine Melodie, in folgender Weise notiert:



ist allein in der *divisio novenaria* aufzulösen:



Zeichen für die verschiedenen Teilungen hatte man zur Zeit des Marchettus noch nicht. Man versuchte allerdings, das tempus perfectum und

---

1) G. S. III, 154b: *cauda deorsum innuit perfectionem et quae in sursum imperfectionem.*

2) Ebenda, S. 157b: *Et tale signum in talibus semibrevibus apponimus dicentes, quod nota semibrevis, sive sit una de quatuor, sive de quinque, sive de pluribus, quae caudam in sursum habet in directum, solum duodecimam partem continet temporis expressive.*

imperfectum kenntlich zu machen. So bezeichneten die einen das tempus perfectum mit 1 und das tempus imperfectum mit 2, andere das tempus perfectum mit 3 und das tempus imperfectum mit 2, wieder andere gebrauchten ganz abweichende Bezeichnungen. Kurz, zu einer einheitlichen Praxis war es in diesem Punkte noch nicht gekommen. Hat man die Division erkannt, so muß man, um eine richtige Mensur der Noten innerhalb der brevis-Werte zu erzielen, sich klar werden über die Teilung, aus welcher die vorliegende hervorgegangen ist. Ist z. B. auf die senaria geschlossen worden, so kann diese eine Unterteilung der binaria oder ternaria sein. Liegt die binaria zugrunde, so müßte z. B. die Wertreihe ♦ ♦ ♦ ♦ zu zwei Gruppen zusammengefaßt werden (♦ ♦ und ♦ ♦), deren jede $\frac{3}{6}$ brevis gilt. Ist die senaria aber aus der ternaria hervorgegangen, so hat man den brevis-Wert in drei Gruppen zu zerlegen und, da die größere Vollkommenheit, d. h. der größere Wert, am Ende des brevis-Wertes liegt, abzuteilen ♦ ♦ und ♦ und ♦, also zu messen $\frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$.

Gehen wir nun mit einigen Worten noch auf die Divisionen ein. Die Verhältnisse in der binaria, ternaria und quaternaria sind aus der Tabelle klar ersichtlich und bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Was die *senaria* anbetrifft, so unterscheidet Marchettus bei Darlegung der italienischen Lehre nicht zwischen senaria perfecta und imperfecta. Bei ihm geht die senaria aus der ternaria hervor, die senaria imperfecta bleibt den Franzosen vorbehalten. Doch findet sich bei ihm manches Beispiel italienischer Lehre, welches der senaria imperfecta zuzuweisen ist. Aus der senaria ist besonders herauszuheben, daß, wenn von vier semibreves eine nach unten gestrichen ist, dieselbe, gleichgültig wo sie stehen mag, $\frac{3}{6}$ brevis gilt. Sind aber zwei nach unten gestrichen, so gilt jede nur $\frac{2}{6}$.

Bei der Darstellung der *novenaria* berücksichtigt Marchettus im »*Pomerium*« via artis nur die Kaudierung nach oben. Jede nach oben gestrichene semibrevis mißt $\frac{1}{9}$ und die einer einzelnen nach oben gestrichenen semibrevis unmittelbar vorangehende oder, wenn keine vorhergeht, die unmittelbar folgende in natürlicher Form geschriebene $\frac{2}{9}$. Die »*Brevis compilatio*« zeichnet dagegen die Note mit dem Werte $\frac{3}{9}$ durch eine besondere Form aus, durch die nach unten gestrichene semibrevis. Dann mißt die ihr unmittelbar folgende und im Ausnahmefalle die vorhergehende $\frac{1}{9}$. Jede andere erhält, je nach Zahl der Noten, den Wert von $\frac{1}{9}$ oder $\frac{3}{9}$ brevis.

In der *octonaria* gibt Marchettus nicht die Mensur per artem an. Aus den Beispielen der »*Brevis compilatio*«[1]) läßt sich aber ersehen, daß zur Darstellung via artis sowohl nach oben als auch nach unten kaudierte

1. C. S. III, 8a.

semibreves in dieser Division verwendet wurden. Jede nach oben kaudierte Note stellt stets den kleinsten Wert der betreffenden Division dar. Jede andere neben ihr vorkommende Note bloßer Form mißt mindestens das Doppelte. Findet sich neben diesen semibreves noch die nach unten gestrichene Form, so gilt diese mindestens das Dreifache, meist das Vierfache. Es ließen sich in der divisio octonaria sehr wohl folgende per artem notierten Gruppen denken:

◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{4}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{4}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$

◆◆◆◆◆ $= \frac{3}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆ $= \frac{3}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆◆◆◆◆◆ $= \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

Die Verhältnisse der *duodenaria* sind im allgemeinen dadurch klar, daß fast immer die semibrevis im Werte von $\frac{1}{12}$ brevis nach oben gestrichen wird und eine weitere Unterstützung bei Berechnung der Werte die nach unten kaudierte semibrevis gewährt. Bei den Wertangaben des Marchettus verwunderlich ist allein, daß bei sieben Noten auch zwei mittlere je $\frac{2}{12}$ brevis gelten können, ohne besonders gekennzeichnet zu werden. Bemerkenswert ist, daß der Wert $\frac{6}{12}$, mag er am Anfange, in der Mitte oder am Ende eines brevis-Wertes stehen, stets als nach unten kaudierte semibrevis dargestellt werden muß[1]).

Überblicken wir die von Marchettus dargebotene Lehre italienischer Notation, so fällt uns der Reichtum an rhythmischem Wechsel auf, welcher auf einen verhältnismäßig hohen Stand der damaligen Praxis schließen läßt. Wir erkennen, daß die Notation im allgemeinen wohl imstande ist, der Praxis zu folgen, verhehlen uns aber nicht, daß es ihr nicht in allen Fällen gelingt, rhythmische Verhältnisse zweifellos darzustellen. Die Notation hat noch etwas Schwerfälliges und Unfertiges an sich, sie ist noch nicht zur Reife gelangt, steht noch nicht auf der Höhe.

1) G. S. III, 161a.
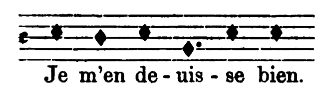
Drittes Kapitel.

Die aus der Zeit von Petrus de Cruce bis zur ars nova erhaltenen praktischen Denkmäler.

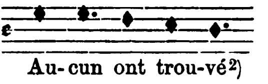
Nach Johannes de Muris[1]) hat Petrus de Cruce damit den Anfang gemacht, im tempus perfectum vier semibreves für eine brevis zu setzen, und zwar in dem triplum:



bei der Stelle:



Später habe er den Gebrauch auf fünf bis sieben semibreves ausgedehnt, wie das Beispiel



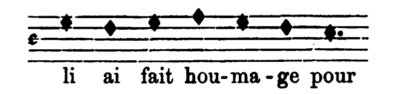
zeige, wo sich fünf semibreves bei der Stelle

Mais a moi en don-ne o-koi-son

sechs bei

Re-bau-dist mon co - ra - ge si qu'il

und sieben bei



angewendet finden. Coussemaker[3]) hat diese beiden Melodien im Kodex von Montpellier[4]) nachgewiesen als eine der Stimmen folgender dreistimmiger Motetten:

1) S'amours eust point de poer
Au renouveler du joli tans
Ecce

---

1) »*Speculum musicae*«, lib. VII, cap. 17 (C. S. II, 401).

2) Als Komposition von Petrus de Cruce ebenfalls zitiert bei Robert de Handlo (C. S. I, 389a) und Johannes Hanboys (C. S. I, 424b).

3) Coussemaker, *L'art harmonique aux 12me et 13me siècles*, Paris 1865, S. 127 ff.

4) *Bibliothèque de la faculté de Médecine de Montpellier*, H. 196.

2) Aucun ont trouvé chant par usage
Lonc tans me sui tenu
Annunciavit

Die Tonfolgen stimmen, abgesehen von einigen Irrtümern vor allem in der Schlüssel-Vorzeichnung, mit den in den theoretischen Schriften überlieferten Melodie-Ausschnitten überein. Daraus läßt sich zwar nicht der sichere Schluß ziehen, wohl aber als höchst wahrscheinlich hinstellen, daß die ganzen Motetten[1] von Petrus de Cruce herrühren, zumal die nachweislich ihm zugehörenden Stimmen keine Tenor-Melodien sind. Jedenfalls können auf Grund der Notation keine Bedenken geltend gemacht werden.

An Hand dieser Denkmäler können wir unsere aus der Theorie gewonnene Erkenntnis der Notation dahin ergänzen, daß vor Ligaturen und größeren Notenwerten (brevis, longa) der Punkt, welcher brevis-Werte abteilt, nicht gesetzt wurde. Für eine brevis treten ein in *S'amours eust point de poer* zwei bis fünf, in *Aucun ont trouvé* zwei bis sieben semibreves. Festgestellt waren aus der Lehre des Petrus de Cruce die Werte von zwei und drei semibreves:

♦♦ $= \frac{1}{3} + \frac{2}{3}$
♦♦♦ $= \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3}$

Bei vier bis sieben semibreves sind wir auf die Regeln angewiesen, welche spätere Theoretiker (Theodoricus de Campo, Anonymus III und IV) über die Mensur der ars antiqua beibringen[2]. Wir dürfen dieselben aber als bindend hinnehmen; denn daß bei der Messung nur die *novenaria* zugrunde gelegt werden kann, erhellt daraus, daß die zweite Teilung der brevis, d. h. die Unterteilung der eigentlichen semibrevis mit Notwendigkeit aus der ersten hervorgehen muß und diese die divisio ternaria ist, und daß sich ferner sieben semibreves vorfinden, auf die senaria also nicht geschlossen werden kann. Es sind demnach zu messen:

♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$[3]
♦♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{3}{9}$
♦♦♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$
♦♦♦♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

Die Übertragung Coussemakers ist als willkürlich abzulehnen[4].

1) Veröffentlicht bei Coussemaker, *L'art harmonique*, Beispiel X (10) und XI (11) in Original und Übertragung.

2) Siehe oben S. 24 f.

3) Die Messung Walter Odingtons kann nicht statthaben, da nach Anschauung der Italiener die Endnote via naturae die vollkommenere ist und demgemäß den größeren Wert beansprucht.

4) Ich gebe in Teil III, Nr. 1 eine neue Übertragung von Nr. XI.

In die Periode des Petrus de Cruce gehören noch eine ganze Reihe von Sätzen aus Codex Montpellier, welche zwar den Gebrauch des Punktes zeigen, sonst aber nach frankonischer Lehre notiert sind und für den Wert einer brevis nicht mehr als zwei und drei semibreves aufweisen. Hervorheben will ich die als Nummer 34 und 40 von Coussemaker veröffentlichten Sätze:
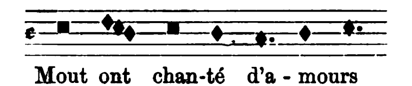
J'ai mis toute ma pensée
Je n'en puis mais se ie ne chant
Puerorum

Entre Jehan et Philippet
Nus hom ne puet desiervir
Chose Tassin[1])

Hier zu erwähnen ist auch die bei Walter Odington[2]) mitgeteilte dreistimmige Komposition:

Agmina fidelium Katarine
Agmina militie celestis
Agmina

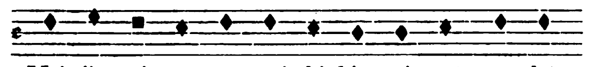
Von einem weiter zu nennenden Triplum mit dem Anfange:



berichtet Johannes de Muris[3]). Darin finden sich acht semibreves für einen brevis-Wert bei der Stelle:



und neun bei:



Beide brevis-Werte sind in der novenaria aufzulösen, und zwar:

♦♦♦♦♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9}$

♦♦♦♦♦♦♦♦♦ $= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

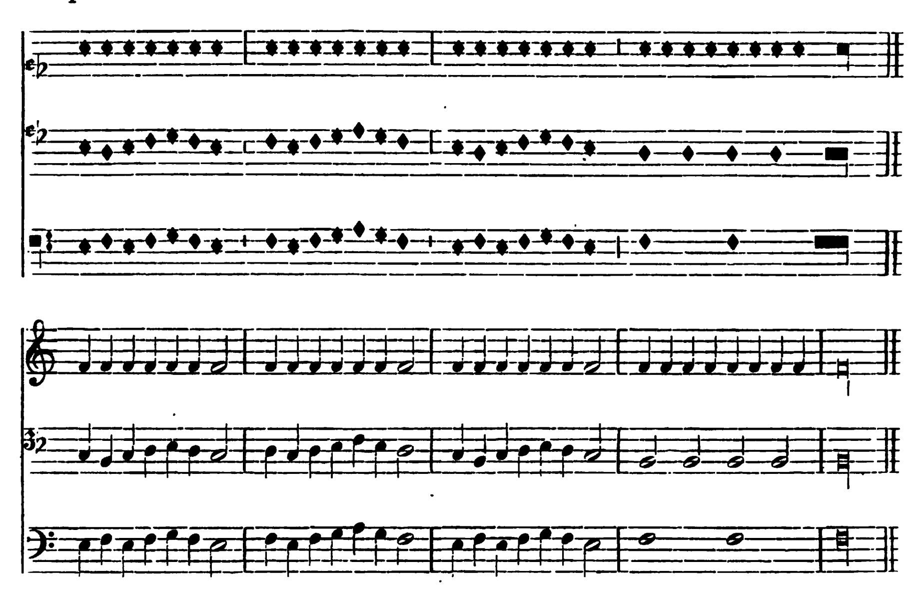
---

1) Von den schwierigen »*res Tassyni*«, welche Johannes de Grocheo (siehe meine Ausgabe in den Sammelbänden der IMG. I, 99) bei Besprechung der *stantipes* erwähnt, liegt hier als Tenor ein durch feinsinnige Melodik sich auszeichnendes Fragment vor, wie ich nebenbei bemerken will.

2) C. S. I, 248b.

3) *Speculum musicae*, lib. VII, cap. 17 (C. S. II, 401 b f.).

Bevor ich zu dem Hauptdenkmale der ars antiqua in Frankreich übergehe, will ich noch einen kleinen, in eine einstimmige Instrumentalkomposition eingefügten dreistimmigen Satz erwähnen, der sich in einer englischen Handschrift Oxford Bodleiana *Douce 139* auf fol. 5v. findet[1]) und als Beispiel für die divisio octonaria der Italiener dienen kann:



Das bedeutendste auf uns gekommene Denkmal französischer Kunstübung vor der ars nova ist der

Roman de Fauvel.

Derselbe ist uns erhalten in dem Manuskript Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds français 146* (*Anc. 6812*)[2]). Die Handschrift, ein Pergament-Kodex in folio magno (46 × 33 cm) aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, besteht aus 88 numerierten Blättern, zu denen noch, abgesehen von zwei unbeschriebenen Blättern vorn und vier hinten, die beiden Vorsetzblätter A und B, sowie die Blätter 28bis und 28ter hinzutreten. Blatt 56 ist leer. Die Schriftzüge zeigen Minuskel-Charakter mit Hinneigung zur Kursive besonders im französischen Bestande; die Initialen sind schön illuminiert.

---

1) In Faksimile mitgeteilt von H. E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century*, vol. 1, Tafel 24, und Stainer, *Early Bodleian Music. Sacred and Secular songs* (London, Novello and Co., 1901), Band I, Tafel VII. Nach E. W. B. Nicholson, Bibliothekar an der Bodleiana, stammt die Handschrift aus der Zeit um 1270.

2) Vgl. P. Paris, *Les manuscrits français*, I, 304 ff. (Paris 1836) und *Catalogue des Manuscrits français, tome premier: Ancien fonds* (*Bibl. impériale*), Paris 1868, Seite 11.

Zur Ausschmückung sind verwendet die Farben blau, rot und gold. Die blau ausgeführten Buchstaben weisen rote Verzierungen auf, während zu den Ornamenten der goldenen Buchstaben die blaue Farbe verwendet ist. Die Seite ist bis auf wenige Ausnahmen in drei Kolumnen geteilt. Der Text ist häufig durch Miniaturen unterbrochen, die auf den Inhalt Bezug nehmen. Besonders reich geschmückt ist von dem verschiedenen Inhalte des Handschriftenbandes der »Roman de Fauvel«. Die Miniaturen [1] lehnen sich niemals an Buchstaben an. Tiermotive finden vielfache Verwendung.

Der Band enthält auf fol. A eine Liebesklage:

Helas com iai le cuer plain dire
Quant souuent oi en chantant dire

welche auf verso mit den Versen schließt:

Mesment a amer vraiement
Yci fais mon definement. Amen.

Folio B trägt folgendes Inhaltsverzeichnis [2]:

En ce volume sunt contenuz le premier et le secont livre de fauvel et parmi les deux livres sunt escripz et notez les moteiz. lais. proses. balades. rondeaux. respons. antenes. et versez qui sensuivent.

Premier' motez a trebles et a tenures.

I. Presidentes in thronis seculi.
Super cathedram.
Ruina.

II. Jure quod in opere.
Scariotis genitute.
Superne matris gaudia.

III. Plange nostra regio.
Nulla pestis.
Vergente.

IV. Qui secuntur castra sunt miseri.
Detractor est nequissima vulpes.
Verbum iniquum.

V. In principibus [3].

VI. Trahunt in precipicia.
Quasi non ministerium.
Ve qui gregi deficiunt.
Displicebat.

VII. Vos pastores.
Orbis orbatus oculis.
Fur non venit nisi ut furetur.

VIII. Quae nutrictos filios.
Desolata mater ecclesia.
Filios enutrivi.

IX. Fauuel nous a fet present.
Je voi douleur.
Fauvel autant si mest si poise.

---

1) Eine Miniatur, auf welcher dargestellt ist, wie einer Witwe, die sich zum zweiten Male vermählen will, eine Katzenmusik dargebracht wird, ist reproduziert bei Haberl, Cäcilien-Kalender für das Jahr 1878, Seite 60.

2) Das Originalverzeichnis teilt nur die Textanfänge der *moteti*, d. h. der Stimme, die über dem Tenor liegt, mit. Ich habe in kleinerer Type auch den Tenor und das über dem Motetus liegende *Triplum* und *Quadruplum* dem Textanfange nach angegeben. Die vorstehende römische Zahl bezeichnet das Blatt, auf dem sich der betreffende mehrstimmige Satz findet.

3) Dieser Motetus fehlt; nur Liniensysteme sind vorhanden, Noten sind nicht eingetragen.

X. Rex beatus.
Se cuers ioiaus, ionnes et iolis.
Ave.

XI. O Philippe.
Servant regem misericordia.
Rex regum.

XII. O natio.
Condicio natura defuit.
Mane prima sabbati.

XIII. Alieni boni.
Facilius a nobis vitatur.
Imperfecte canite.

XV. Iai fet nouueletement.
La mesme favelline.
Grant depit ai ie fortune.

XXII. Sicut de ligno parvulus.
Inflammatis invidia.
Tenor.

XXIX. Se mes desirs fust souhaiz.
Bonne est amours.
Tenor.

XXX. Heu fortuna subdola.
Quid novi probatur.
Heu me, tristis est anima mea.

XXXII. Quomodo cantabimus.
Thalamus puerpere thronus.
Tenor.

XLII. Quoniam secta latronum.
Tribum quem non abhorruit.
Merito haec patimur.

XLII. Maria virgo virginum.
Celi domina.
Porchier mieuz estre ameroie.

XLIII. Adesto sancta trinitas.
Firmissime fidem teneamus.
Alleluia.

XLIIII. Zelus familiae.
Jesu tu dator veniae.
Tenor.

XLIIII. In nova fert animus.
Garrit gallus.
Tenor.

XLV. Bon vin doit on a lui tirer.
Quant ie la voie.
Ci chans veult boire.

Motez a tenures sanz trebles.

I. Favellandi vitium.
Tenor.

I. Mundus a mundicia.
Tenor.

I. Quare fremuerunt.
Tenor.

II. In mari miseriae.

II. Ad solitum vomitum.
Tenor.

XIII. Veritas arpie.
Johanne.

XIII. Ade costa.
Tenor.

XXI. Inter amenitatis tripudia.
Revertenti.

XLIII. Omnipotens domine.
Flagellaverunt.

XLIII. Scrutator alme cordium.
Tenor.

Proses et lays.

II. Heu quo progreditur.
II. Ovarium fortune.
III. Virtus moritur.
IIII. Floret fex falvellea.
IIII. Vanitas vanitatum.
V. Clavus pongens.
V. In precio precium.
VI. presum prees.
VI. Christus assistens.
VI. Quo me vertam nescio.
VII. Omni pene curie.
VII. Nulli beneficium.
VII. Rex et sacerdos prefuit.
IX. Et exaltavi.
XI. O labilis.
XII. Carnalitas.
XIIII. Inter membra singula.
XVII. Talant que iay dobeir.
XVIIII. Ie qui paour seule ay.
XXII. Veritas equitas.
XXVIII bis. Pour recouvrer.
XXVIII bis. Or en tristesse.
XXVIII bis. Amours vous faites mi prison.
XXVIII ter. Madame il m'est avis.
XXVIII ter. Tres amoureuse creature.
XXIX. Vade retro satana.

Rondeaux. balades et resfrez de Chancons.

Alleluyes. antenes. respons ypnes et verssez.

Item balades rondeaux et diz entez sus refroiz de Rondeaux lesquiex fist iehannot de lescurel dont les commencemenz sensuivent:

A vous douce debonaire.
amours aus vrais cuers.
amours cent mille merciz.
amours voules vous acorder.
amours que vous ai meffait.
abundance de felonnie.
amours trop vous doi cherir.
Bietris est mes deliz.
bien se lace qui embrace.
bonte sen valour et pris.
bonne amour me rent doucour.
bonnement magree.
belle et noble a bonne estraine.
bien se peust apercevoir.
belle com loiaus amans.
comant que pour lesloingnance.
De gracieuse dame amer.
de la grant ioie damours.
douce amour confortez moy.
dame vo regars mont mis.
damour qui nest bien celee.
dame gracieuse et belle.
dame par vo douz regart.
douce dame ie vous pri.
[dame] douce desirree.
dame si vous vient a gre.
diex quant la verrai.
dis tans plus quil ne faudroit.
fi mesdisanz esragiez.
guilleurs me font moult souvent.
gracieusette.
gracieuse faitisse et sage.
gracieus temps est quant rosier.

Hier endigt das Verzeichnis. Aus den beiden an letzter Stelle aufgeführten Dichtungen sind nur einzelne kurze Sätze komponiert, welche andern Dichtungen entlehnt sind. Montaiglon hebt sie in seiner Neuausgabe der Werke Lescurels (Paris, Jannet, 1855) durch kursiven Druck heraus. Ganz kurz seien sie den Anfängen nach mitgeteilt:

I. Ie lameroi.
Cest ioieuse vie.
Adieu ma dame.
Que mon cuer.
Il me point.
Samours na pitie de mi.
dami et damie.
Qui la voit.
Ma douce dame.
Ne vueilliez entroublier moi.
Pour dieu pardonnes le moi.
Que nulle part durer ne puis.
Bien croi que de duel mourrai.
Ie croi quil ma oublie.
Alez que dieu vous conduie.
Iai bel ami.
Par les sainz dieu.
Iolie ne sui ie pas.
Cest ce qui tient mon cuer.
Et se vostre cuer.
Diex vo cuer.
Se ien mens.
A celi que ie nos nommer.
Car ie ne puis.
II. Un petitet mi endormi.
Entre glai et fueille.
Ie me couchai.
Ie ferai le bois flourir.
Ioi le rousignol chanter.
Le plus iolis chans.
Iai perdu ce que iamoie.
Mes ie ne sai.
Onques mes namai.
Ie lamerai.
Venez maiudar.
Car de li vient.
De ma droite nourreture.
Aiez merci de moi.
Madame ie ne vueil.
Ames moi douce dame.
Ie namerai nul hom.
Madame bon iour.
Ie vois voulentiers.
Bonnement magree.
He fin cuer dous.
Fui de ci de toi nai que faire.
Pourcoi mestes vous si dure.
Ia pour homme.
Mort mi avez orguilleusette.
Fausse amour.
Touz les iours de ma vie.
Len dit que iaim.

Ältesten Bestand der Handschrift bildet der »*Roman de Fauvel*«; er reicht von fol. I bis fol. XLVr der Original-Foliierung und endigt mit den Worten:

> Il finira car tous iours vivre
> Ne pourra pas. ci faut mon livre
> Secont. dieu en gre se recoive
> Iai sef il est temps que ie boive.
> Explicit expliceat
> ludere. scriptor eat.

Der sich anschließende Teil des Manuskripts rührt von anderer Hand her, ist mit blasser Tinte geschrieben und weist keine Miniaturen auf. Das Originalregister schließt mit Aufzählung des Gesanges *gracieux temps* (59 verso). Nach Abfassung des Registers hinzugekommen ist also offenbar die nun folgende Reim-Chronik von 1300—1316. Letztere beginnt fol. 63r mit den Versen:

> En lennor de la trinite
> Qui est une en deite
> Des MCCC cele annee
> Ai ie ma pensee ordonee
> Par quoi ie puisse rime fere
> Dont len sache les fais retraire.

und beschließt auf fol. 88r die Handschrift.

Der »Roman de Fauvel«, eine politisch-satirische Schrift gegen die Tempelherren, ist eine Spielart des Roman de Renard. Der Held Fauvel stellt die Eitelkeiten der Welt dar. Die gesungenen Stücke sind interpoliert und fehlen den andern Exemplaren [1]), welche die National-Bibliothek zu Paris vom Roman de Fauvel besitzt. Während die ältere Handschrift *7975*, welche nur einen Teil des Romans enthält, vor das Jahr 1310 zu setzen ist, erfahren wir aus unserem Manuskript, daß der erste Teil des Romans 1310, der zweite 1314 vollendet worden ist. Als Dichter wird auf fol. 23 François de Rues genannt.

> Un clerc le roy, François de Rues
> Aus paroles qu'il a conceues

---

1) Die Pariser National-Bibliothek besitzt folgende Handschriften des Roman de Fauvel:

a) *ancien fonds français 2139* (*anc. 7975*), erster Teil, sec. XIV.
b) *ancien fonds français 146* (*anc. 6812*), beide Teile, sec. XIV.
c) *ancien fonds français 2195* (*anc. 7998*^{3}), beide Teile; datiert 1361.
d) *ancien fonds français 580* (*anc. 7073*^{2}), erster Teil, sec. XV.
e) *ancien fonds français 2140* (*anc. 7975*^{3}, *Colbert 4389*), beide Teile, sec. XV.
f) *fonds français 24375.*

Nur die unter b) angegebene enthält die Musik-Einlagen.

En ce livret qu'il a trouve,
Ha bien et clerement prouve
Son vif engin, son mouvement;
Car il parle trop proprement
Ou livret, ne querez ja men-
çonge. Diex le gart. Amen!

Bald darauf findet sich vom Schreiber angemerkt: *Cy s'ensuivent les additions que messir* Chaillou de Pestain *ha mises en ce livre, outre(s) les choses dessus dites qui sont en chant.* Die Weiterdichtung beginnt mit den Versen:

Fauvel ie t'ai asses leu
Que me chaut s'il t'a depleu.

Über die Verfasser der Kompositionen ist nichts gesagt. Fest steht, daß ein Teil der Stücke dem Schatz der Kirche entnommen ist und ein anderer Teil der älteren Kunst angehört. So lassen sich im *Antiphonarium Mediceum* 1) folgende Gesänge nachweisen:

Mundus a mundicia
Heu quo progreditur
Ad solitum vomitum
Vanitas vanitatum
Virtus moritur.

Während aber hier *Mundus a mundicia* und *Ad solitum vomitum* als Tenormelodien auftreten, finden wir sie im Roman de Fauvel als Oberstimmen zweistimmiger Sätze vor. Nur den Texten nach stimmen überein:

Quare fremuerunt
Scrutator alme cordium und
Ve qui gregi deficiunt 2).

Auf das Vorkommen des dreistimmigen Satzes: *O natio nephandi generis — Condicio nature defuit — Mane prima sabbati* aus Cod. Montpellier *H 196* im Roman de Fauvel hat bereits Coussemaker 3) aufmerksam gemacht. Wir werden später auf ihn zurückkommen. Ebenfalls im Codex Montpellier vertreten ist ein Stück *In mari miserie.* Wie weit hier die Übereinstimmung geht, entzieht sich meinem Urteil, da das Stück bei

1) Florenz, Bibl. Med. Laurenziana, *Plut. 29, 1*; über diese Handschrift vergleiche Delisle, *Annuaire Bulletin de la Société de l'Histoire de France* 1885; C. M. Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 20 und 21, sowie Wilhelm Meyer, Der Ursprung des Motetts Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philol.-hist. Klasse 1898, Heft 2), S. 131 ff.

2) Erscheint im *Antiph. Mediceum* als zweite Strophe von *Ve mundo a scandalis.*

3) E. de Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865, S. 274 f. Die Fassung Montpellier siehe hier unter *Monuments*, S. X—XI und 14 ff. in Original und Übertragung.

Coussemaker nicht veröffentlicht vorliegt. Die vierte und elfte Motette *Qui sequuntur castra sunt miseri* und *O Philippe*, welche hier *Ludovice*[1]) *praelustris Francorum rex* beginnt, sind in Paris, Bibl. Nat. *fonds fr. 571* (*Anc. 7068*) enthalten. Die vorletzte der dreistimmigen Motetten *In nova fert* findet sich in einem andern Kodex derselben Bibliothek *Collection de Picardie 67* in einer späteren Niederschrift wieder. Zum Beweise der Richtigkeit der entwickelten Notations-Gesetze werde ich sie später heranziehen.

Ist schon die Aufnahme der Kompositionen in den »Roman de Fauvel« Beweis für das Ansehen, welches dieselben genossen, so zeugt auch für ihre Bedeutung die Tatsache, daß eine ganze Reihe derselben von den Theoretikern als Beispiele hingestellt wurde.

Theodoricus de Campo[2]) erwähnt den Motetus *Presidentes*. Daß damit wirklich die uns im Roman überlieferte Komposition gemeint ist, ergibt sich daraus, daß der Tenor derselben in der Tat die vom Verfasser angezogene Alteration einer brevis durch die duplex longa aufweist. Der Motetus *In nova fert animus* wird vom Verfasser der »*Ars nova*« [3]) mit den Worten: »*Ibi aliquoties rubrae ponuntur, ut longa ante longam non valeat tria tempora vel ut secunda duarum brevium inter longas per omnia non alteretur, ut in tenore In nova fert animus*« erwähnt, Worte, welche genau auf das Stück im Roman passen. Auch das von demselben Theoretiker zitierte *Adesto vetus*[4]) scheint mit *Adesto sancta trinitas* identisch zu sein. Jedenfalls stimmt die Beschreibung (»*Quotiescumque duae vel plures pausae reperiuntur in medietate, quarum quaelibet valet duo tempora, modus est imperfectus, ut in Adesto vetus. Modus imperfectus et tempus imperfectum continentur in Adesto, quia ibi duo tempora pro perfectione qualibet accipiuntur et quodlibet tempus non partitur nisi in duas partes aequales semibreves*«) genau zu dem Motetus *Adesto* in unserem Kodex. Weiter deckt sich auch das, was in der »*Ars nova*« [5]) über *Orbis orbatus*[6]) gesagt wird, mit der gleichnamigen Motette im »Roman de Fauvel«. Noch ein Stück unseres Bandes: *Tribum quem non abhorruit*, wird von einem späteren Theoretiker Philippus de Caserta angezogen in seinem Traktate »*De diversis figuris*« [7]): *Quoniam sicut Domino placuit, scientiam musicae in corde desiderantium generose perlustravit, et Magistri nostri antiqui prius intellectum musicalem habuerunt, licet hoc satis grosso modo sicut adhuc patet in motetis ipsorum*

1) Wir sehen hier den Text, welcher erst der Verherrlichung Philipps des Schönen (1285—1314) diente, für seinen Nachfolger, seinen Sohn Ludwig, der von 1314 bis 1316 regierte, zurechtgestutzt. Die Vermutung liegt nahe, daß Handschrift *571* aus dieser Zeit stammt.

2) C. S. III, 184a. 3) C. S. III, 21b. 4) C. S. III, 20b.

5) C. S. III, 20b. 6) Bei Coussemaker *orbatur*. 7) C. S. III, 118.

magistrorum, videlicet in: Tribum que[m] non abhorruit et Rex Carole[1]) *ac in aliis motetis.*

Gehen wir jetzt zur Notation über. Die Musik ist mit vollen schwarzen Noten auf fünf roten Linien notiert. Nur an zwei Stellen sind den schwarzen rote volle Noten beigemischt. Die größeren Notenwerte und die Ligaturen entsprechen ganz der Lehre des Franco. Zu beobachten ist ein Wiederüberhandnehmen der *plica*, einer Gesangsverzierung, die äußerlich an einem kleinen Strichelchen erkennbar ist. Man unterscheidet, wie bereits in der Einleitung[2]) dargelegt wurde, plica longa und plica brevis sowohl ascendens als descendens. Die Formen der *plica longa* sind ┐ ┘, die der *plica brevis* ┘ und ┐. Aber nicht nur einfache Figuren, sondern auch letzte Noten von Ligaturen und Konjunkturen können auf- und abwärts pliziert werden, z. B. ⌴ ┌┘ oder ◆◆✓. Die Ausführung der plica ist je nach dem Intervall des folgenden Tones verschieden. Im »Roman de Fauvel« handelt es sich mit nur geringen Ausnahmen hauptsächlich um

a) plica descendens mit nachfolgendem, um eine Terz tiefer stehendem Tone;
b) plica descendens mit nachfolgendem Tone gleicher Höhe;
c) plica ascendens mit nachfolgendem Tone gleicher Höhe;
d) plica ascendens mit nachfolgendem, um eine Terz höher stehendem Tone.

Die Fälle a und c überwiegen numerisch bedeutend, am häufigsten ist a anzutreffen.

Alle Theoretiker sind darüber einig, daß die plica eine Verzierung ist, bei der der notierte Ton in zwei Töne von verschiedener Höhe zerlegt wird. Johannes de Garlandia[3]) sagt: *Plica non aliud est quam signum dividens sonum in sonum diversum*, und Aristoteles[4]) fügt hinzu: *per diversas vocum distantias tam ascendendo quam descendendo videlicet per semitonium et tonum, per semiditonum et ditonum et per diatessaron et diapente.* Zu beachten ist, daß die betreffenden Theoretiker nicht *in sonis diversis* schreiben. Auch der Verfasser der »*Ars cantus mensurabilis*«, Franco[5]), spricht nur von zwei Tönen: *Plica est nota divisionis eiusdem soni in grave et acutum.* Noch deutlicher drückt sich Johannes de Muris in seiner »*Summa musicae*«[6]) aus: *Plica dicitur a plicando et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem.*

---

1) Eine zweistimmige Motette *Rex Carole* ist uns erhalten in Codex Chantilly, Musée Condé, *Ms. 1047* auf fol. 65 v.

2) Siehe oben S. 5 f.

3) C. S. I, 100 a.

4) C. S. I, 273 a.

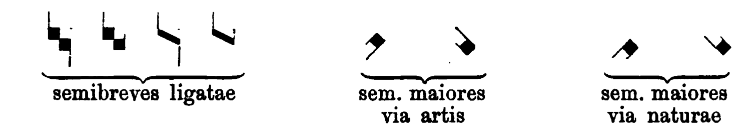
5) C. S. I, 123 b.

6) G. S. III, 202 a.

Auf die Ausführung geht Marchettus in seinem »*Pomerium musicae mensuratae*«[1]) genauer ein. Nach ihm nimmt die Nebennote einer plizierten longa im tempus perfectum ein Drittel des letzten tempus (brevis-Wertes) und die einer plica brevis ein Drittel des notierten Wertes in Anspruch. Im tempus imperfectum fällt bei einer plica longa auf die Nebennote nur ein Viertel des letzten tempus und bei einer plica brevis ein Viertel des Wertes[2]). Bei einer plica semibrevis minor (semibrevis maior via naturae) erhält im tempus perfectum die Nebennote den Wert von $\frac{1}{6}$ brevis, bei einer plica semibrevis maior (semibrevis maior via artis) den Wert von $\frac{1}{3}$ brevis. Im tempus imperfectum mißt die Nebennote einer plizierten semibrevis $\frac{1}{4}$ brevis. Bei der plica zur Terz ist Nebenton der dazwischenliegende, bei der plica zur Quarte die Terz[3]).

Hiermit stimmen die Angaben Roberti de Handlo[4]) über die plica ziemlich überein. Nach ihm hat bei einer plizierten duplex longa die Nebennote den Wert einer semibrevis maior, bei einer einfachen longa, semilonga oder brevis altera den einer semibrevis minor, bei einer brevis oder semibrevis maior[5]) den einer minorata und bei einer semibrevis minor den einer minima. Größere Notenwerte als die duplex longa werden nach seiner Lehre nicht pliziert. Über die Plizierbarkeit der semibrevis gehen die Meinungen der Theoretiker auseinander. Aristoteles, Petrus Picardus und Walter Odington kennen nur plica longa und plica brevis. Johannes de Garlandia, Franco, Marchettus und der Neapolitaner Anonymus[6]) lehren die Möglichkeit, in Ligatur oder Konjunktur gebundene semibreves zu plizieren. Robert de Handlo[7]) macht die Einschränkung, daß die in obliquer Ligatur gebundenen semibreves (⌞) nach oben und unten, die in Konjunktur gebundenen aber nur nach oben pliziert werden können; nach Marchettus und dem Neapolitaner Anonymus sind auch letztere nach oben und unten plizierbar.

Der Beschreibung des Marchettus entsprechen folgende Figuren:



1) G. S. III, 181 a. f.

2) Nach Aristoteles (C. S. I, 273) fällt bei der plica longa imperfecta ein tempus auf die Hauptnote und ein tempus auf die Nebennote; bei der plica longa perfecta zählt dagegen die Hauptnote zwei tempora und die Nebennote ein tempus.

3) Der Text liegt bei Gerbert verderbt vor; er soll offenbar lauten: *tertia pars ipsius brevis plicabitur in deorsum usque ad sequentem distantiam, supposito, si nota, quae sequitur, distabit per tertiam; ad tertiam vero distantiam plicabitur, si nota ipsam sequens distabit per quartam.* 4) C. S. I, 400 a.

5) Bei Coussemaker steht fälschlich *valoris* für *maioris*.

6) Neapel, Biblioteca nazionale, *ms. VIII. D. 12.* 7) C. S. I, 399 a.

Ob dieser Theoretiker mit dem Ausdruck semibreves simplices allein die in Konjunktur gebundenen semibreves meint (rein formal besteht die Konjunktur aus longa, brevis, ligatura + semibreves simplices oder auch allein aus semibreves simplices [Notenzeichen]) oder auch die selbständigen semibreves für plizierbar hält, muß dahingestellt bleiben.

Wie wir aus der Schrift des Marchettus wissen, ist bei folgendem Ton in der Terz die dazwischenliegende Sekunde Nebenton einer plizierten Note und bei folgendem Ton in der Quarte die dazwischenliegende Terz. Der Neapolitaner Anonymus macht über die Ausführung noch nähere Angaben[1]. Folgt der plizierten Note ein Ton gleicher Höhe, so wird, je nachdem die plica auf- oder absteigt, die nächstfolgende höhere oder tiefere Note als Nebenton benutzt. Wenn der auf die plica descendens folgende Ton eine Sekunde nach unten absteht, so wird die tiefere Terz oder Quarte des plizierten Tones als Nebenton gebraucht. Ähnlich wird die plica ascendens mit folgendem Tone in der höheren Sekunde ausgeführt worden sein. Hinsichtlich der Ausführung der plica bei folgendem Ton in der Quarte weicht der Anonymus von Marchettus ab, indem er als Nebenton nicht die Terz, sondern die Sekunde verwendet wissen will. Für die zur Quinte hinauf- oder hinabsteigende plica gibt er ebenfalls die Sekunde als Nebenton an.

Die *longae* und *breves erectae*, welche ihrer Form nach leicht mit den Pliken zu verwechseln sind ([Notenzeichen] und [Notenzeichen]), sind nicht plizierbar und drücken eine Erhöhung des notierten Tones um einen Halbton aus[2]. In praktischen Denkmälern habe ich sie unter der angegebenen Bedeutung nicht beobachten können.

Im »Roman de Fauvel« finden sich nur plica longa und plica brevis. Wir dürfen für sie, soweit das tempus perfectum in Frage steht, die Regeln des Marchettus als bindend hinnehmen. Hinsichtlich des tempus imperfectum werden wir aber in Rücksicht ziehen müssen, daß die Franzosen nur eine perfekte Unterteilung der semibrevis kannten, und demgemäß für die Nebennote nur $\frac{1}{3}$ brevis ansetzen.

Daß aber die aus der Lehre des Marchettus gezogenen Bestimmungen für die Höhe des Nebentons richtig sind, ergibt sich aus dem Vergleich der Stücke, welche das *Antiphonarium Mediceum*[3], Codex Montpellier *H 196* und unsere Pariser Handschrift in verschiedener Notation gemein haben. Ich gebe einige Parallelstellen. Wo eine andere Bezeichnung

---

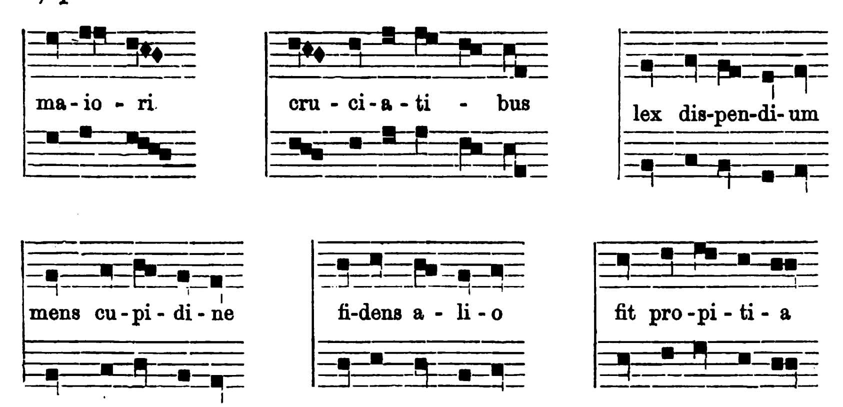
1) Vgl. Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. Berliner Dissertation (Charlottenburg, Gutenberg, 1896), Seite 15 ff.

2) Vgl. Roberti de Handlo »*Regulae*« (C. S. I, 383 b): *vocantur erectae, quia ubicunque inveniuntur, per semitonium eriguntur.*
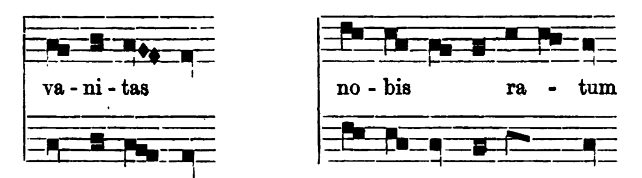
3) Florenz, Bibl. Med. Laurenziana, *Plut. 29, 1.*

fehlt, entspricht die obere Reihe dem Antiphonarium Mediceum; die untere Reihe gibt stets die Lesart des Pariser Kodex.

a) plica descendens zur tieferen Terz:



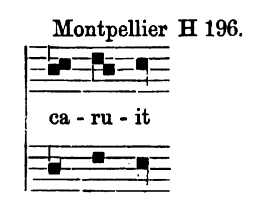
b) plica descendens zum nächsten Tone gleicher Höhe:



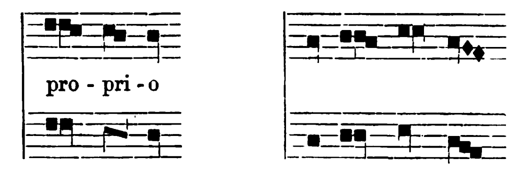
Für Fall c) ist leider kein Beispiel vorhanden.

d) plica ascendens zur höheren Terz:

Montpellier H 196.

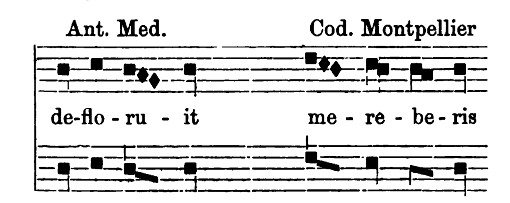


e) Für die Übertragung der plica descendens zur tieferen und höheren Sekunde sind noch folgende Beispiele lehrreich:



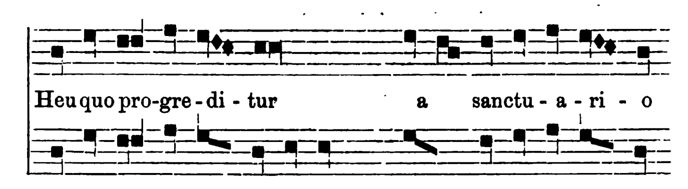
Nicht die tiefere, beziehungsweise höhere Terz oder Quarte, wie der Neapolitaner Anonymus lehrt, sondern die tiefere Sekunde ist hier in beiden Fällen als Nebenton zur Anwendung gelangt.

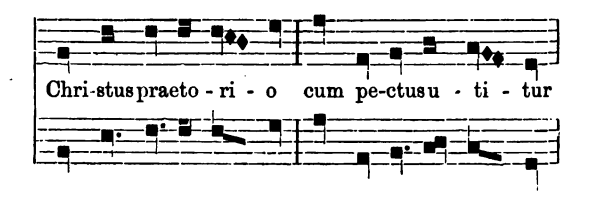
An Konjunkturen finden sich im »Roman de Fauvel« und mit dem Werte einer zweizeitigen longa oder brevis altera und mit dem einer dreizeitigen longa, sowie Reihen (*ordinationes*) von zwei bis vier semibreves auf einer Textsilbe mit dem Werte einer brevis. Wie sind nun aber die Konjunkturen , und zu messen? Aristoteles führt wohl die letzte auf, aber unter abweichendem Werte; über den Wert der andern beiden Tonverbindungen schweigt er gänzlich. Hier kommen uns wieder die mit dem Pariser Kodex korrespondierenden Handschriften Florenz Med. Laur. *Plut. 29,1* und Montpellier *H. 146* zu Hilfe. Die Mensur von erschließen uns folgende Parallelstellen:



Es ist zu messen = semibrevis + semibrevis + brevis. Daß aber nebenbei auch die Bewertung brevis + semibrevis + semibrevis in Geltung war, möchte ich schon aus der Geschichte der Figur heraus behaupten.

Die Mensur der Figur lernen wir aus folgenden Parallelstellen kennen:
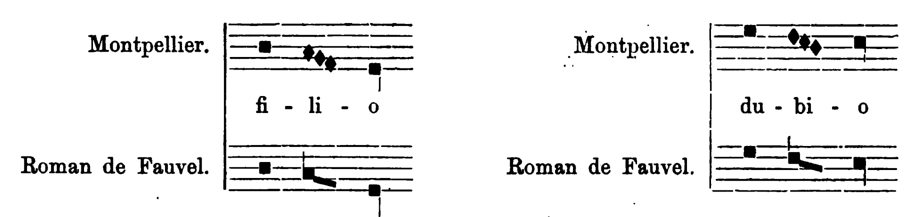




Es ist zu messen = semibrevis + semibrevis + brevis altera. Daneben wird aber sicherlich auch die Messung longa imperfecta + semibrevis + semibrevis stattgehabt haben.

Die Konjunktur gilt, wie bereits gesagt wurde, im »Roman de Fauvel« eine brevis. Daß sie aber auch in älterer Zeit unter der Mensur, wie sie uns Aristoteles lehrt, vorkommt, d. h. an die Stelle einer brevis

altera treten konnte, dafür bieten uns die aus verschiedenen Zeiten stammenden Niederschriften des Motetus *O natio — Condicio natura — Mane prima* Belege dar:



Von selbständigen semibreves, das heißt von solchen, deren jede eine Textsilbe erhält, kommen zwei bis fünf auf den Wert einer brevis vor. Die einzelnen brevis-Werte sind durch Punkte abgetrennt, wofern nicht eine größere Notenform oder eine Ligatur vorangeht oder folgt. Diese Regel haben wir bereits in praxi bei Besprechung der Kompositionen Petri de Cruce kennen gelernt[1]). Durch die Theorie indirekt bestätigt finden wir sie bei dem der Zeit der ars nova angehörenden Anonymus IV[2]): *In vetere autem arte omnes semibreves, quae ponuntur inter duas quadratas vel inter punctum et quadratam vel inter duo puncta, ponuntur pro uno tempore.* Die semibreves sind meist in ihrer natürlichen Form notiert. Via artis wird ihnen hin und wieder eine Kauda nach oben oder unten hinzugefügt. Involviert die Kaudierung nach unten eine Wertvermehrung, so ist mit der Kaudierung nach oben eine Wertverminderung verbunden. Wie wir oben[3]) dargelegt haben, gebrauchten die Italiener die nach oben gestrichenen semibreves für Notenwerte, welche $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{12}$ brevis betrugen. Zugleich erfuhren wir von Marchettus[4]), daß man zu seiner Zeit (d. h. zwischen 1274 und 1309)[5]) in Frankreich auch die $\frac{1}{6}$ brevis betragenden Notenwerte nach oben kaudierte. Über die nach unten gestrichene semibrevis ist bereits gesprochen worden[6]).

Wie erkennt man nun, da in den seltensten Fällen Taktbezeichnungen vorhanden sind und sich die semibreves meistens in der natürlichen Form notiert finden, die Taktart und bestimmt man die einzelnen Werte der semibreves? Da nach dem Urteil des Marchettus für die Franzosen dieser Zeit von vornherein die divisio quaternaria, die senaria perfecta und octonaria ausscheidet, so bleibt nur die Frage offen: liegt tempus perfectum oder imperfectum vor, handelt es sich um die ternaria beziehungsweise novenaria oder die senaria imperfecta? Die richtige Antwort zu geben fällt

---

1) Siehe oben S. 38. 2) C. S. III, 378b.
3) Siehe S. 34. 4) G. S. III, 176 ff.
5) Die Editionsjahre des »*Lucidarium*« und des »*Pomerium*«.
6) Siehe S. 26 f. und 33 f.

bei Beobachtung der semibreves innerhalb der einzelnen brevis-Werte nicht schwer. So finden sich z. B. in *Quare fremuerunt* folgende brevis-Werte:



Es könnte sich hier wegen der nach oben gestrichenen semibreves um senaria oder novenaria handeln. Der vierte und fünfte brevis-Wert zeigen deutlich, daß die novenaria, das spätere tempus perfectum cum prolatione maiori, vorliegt. Die einzelnen Werte sind zu messen:

Will man streng den Worten des Marchettus folgen, so müßte man im tempus perfectum auf völlige Übereinstimmung mit der italienischen Lehre sehen und demgemäß auch bei der Unterteilung den größeren Wert ans Ende setzen. Nun wissen wir aber von Theodoricus de Campo[1]), daß es den Sängern der ars antiqua, womit offenbar die Kunstübung des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts gemeint ist, — jene Zeit, die der ars nova voranging — frei stand, in der zweiten Teilung den größeren Wert vor oder hinter den kleineren zu setzen, das heißt zu messen: oder aber . Sicherlich wird es aber, wenn wir vom tempus imperfectum aus folgern dürfen, auch im tempus perfectum bereits gebräuchlicher geworden sein, bei der zweiten Teilung mit dem größeren Werte zu beginnen. Scheinen doch die Anonymi III und IV gar keine andere natürliche zweite Teilung zu kennen. Da nun die Interpolationen gerade aus der der ars nova unmittelbar vorangehenden Zeit (zwischen 1310 und 16) stammen[2]), scheint mir die gleiche Behandlung der zweiten Teilung im tempus perfectum und imperfectum das Richtigere.

1) Siehe oben S. 27.

2) Denn 1310 ist der erste Teil des Romans vollendet worden, 1314 der zweite. Die die Interpolationen enthaltende Niederschrift wird bis 1316 vollendet worden sein, da das Originalregister die Reimchronik von 1300—1316, die sich an die Arien des Lescurel anschließt, nicht nennt.

In *Quid novi probatur — Heu fortuna — Heu me tristis* kommen folgende brevis-Werte vor:



Da brevis-Werte bis zu vier semibreves vorkommen, so steht in Frage die divisio senaria und novenaria. Letztere ist wegen des vierten brevis-Wertes nicht möglich, da in ihr eine derartige Zusammenstellung nicht vorkommt. Die Wertverteilung geschieht demnach wie folgt:

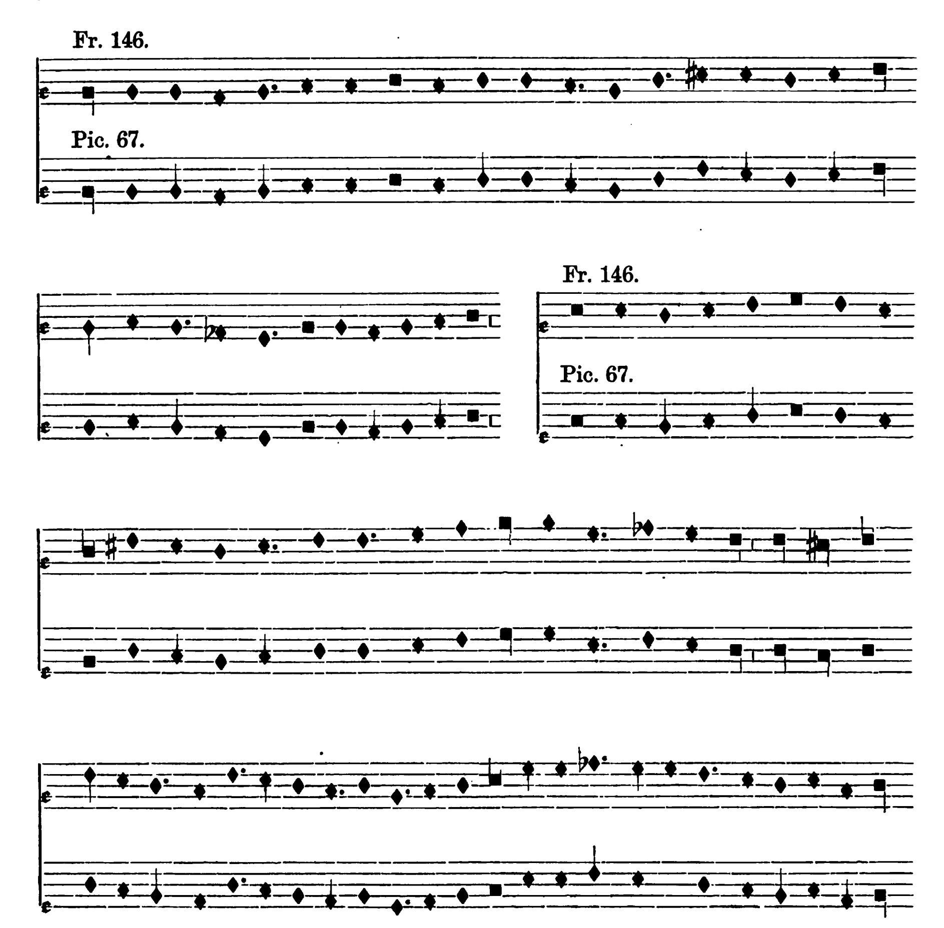
In *Servant regem misericordia — Rex regum et dominus — O Philippe praelustris* liegt der seltene Fall vor, daß das tempus imperfectum durch zwei kleine Strichelchen am Anfange des Musikstückes angezeigt ist (oder auch). Als brevis-Werte finden sich:



Es kann keine andere divisio als die senaria vorliegen. Der Wert der einzelnen semibreves ist folgendermaßen zu berechnen:

Daß die aufgestellten Prinzipien richtig sind, beweisen aufs schlagendste die beiden Stücke aus dem »Roman de Fauvel«, welche sich in Codex

London British Museum *Additional Ms. 28,550*, einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, intavoliert vorfinden[1]), beweisen ebenfalls die Parallelen in der bereits aufgewiesenen Pariser Handschrift *Coll. de Picardie 67*, welche die Motette *In nova fert* in der Notation der ars nova darbietet. Einige Takte der Oberstimmen seien aus beiden Handschriften hier mitgeteilt.



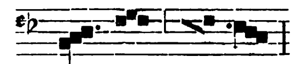
An Pausen findet sich außer dem finis punctorum die pausa longa perfecta, ein durch drei Spatien gehender Strich, die pausa longa imper-

1) Vgl. meine »Studie zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert« in Haberl's kirchenmusikalischem Jahrbuche 1899 (Regensburg, Pustet), S. 14 ff. und H. E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century* (London, B. Quaritch, 1897), vol. 1, wo sich auf Tafel 42—45 jene beiden intavolierten Stücke im Faksimile vorfinden. Siehe Näheres Abschnitt 7, Kapitel 1 dieser Arbeit.

fecta oder brevis altera, ein Strich, welcher zwei Spatien durchmißt, die pausa brevis, welche ein spatium füllt, und, wenn auch höchst selten, die pausa semibrevis, ein durch ein halbes spatium gehender Strich, welcher auf der Linie steht.
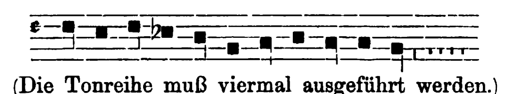
Die Moduslehre ist streng befolgt. Neben perfektem findet sich aber auch bereits der imperfekte Modus. Ersterer ist an den durch drei Spatien gehenden Pausen zu erkennen; letzterer wird durch Pausen, die zwei Spatien durchmessen, charakterisiert. In besonderen Fällen finden sich Anweisungen wie »*imperfecte canite*« oder »*ex imperfectis*«. Wie wir gesehen haben, werden auch tempus perfectum und imperfectum unterschieden und letzteres zuweilen durch zwei Strichelchen (oder) am Anfange des Stückes angezeigt. Beispiele sind die Motetten *Detractor est nequissima* und *Servant regem misericordia.*

Um zu bezeichnen, daß innerhalb des modus perfectus der imperfekte Platz hat, wird in den Tenören der Motetten *Quomodo cantabimus* und *In nova fert animus* die volle rote Note[1]) angewendet. Der Tenor der letztgenannten Motette beginnt z. B. wie folgt:



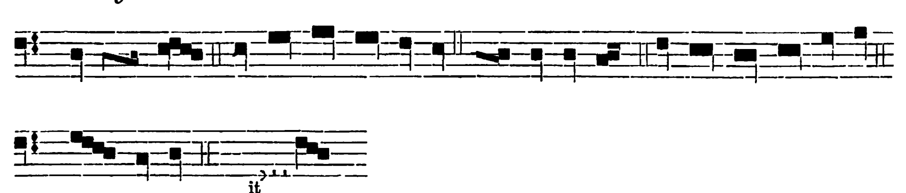
Der Gebrauch der roten Note ist also nicht eine Erfindung der ars nova.

Zu erwähnen ist weiter, daß die Wiederholung einer Tonreihe durch ein folgendes *it.* (*iterum*) bezeichnet wird. Soll die Tonreihe mehrere Male wiederholt werden, so werden hinter das Wörtchen *it.* so viele kleine der semibrevis-Pause ähnliche Strichelchen gesetzt, wieviele Male die Wiederholung stattfinden soll. Zuweilen stehen diese Strichelchen auch nur allein. Als Beispiel diene *Fauvel autant*:



(Die Tonreihe muß viermal ausgeführt werden.)

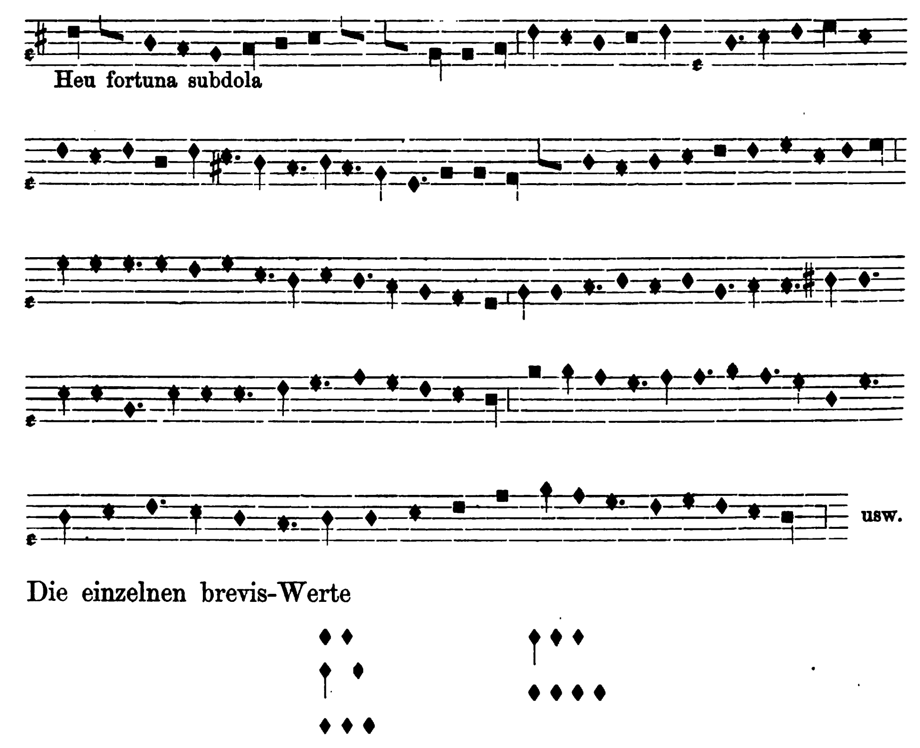
und *Vergente*



(Die Tonreihe soll zweimal vorgetragen werden; der zweite Teil schließt bereits bei *d*, die beiden letzten longae werden also nicht wiederholt.

1) In *Pic. 67* ist die leere weiße Note an die Stelle der vollen roten getreten.

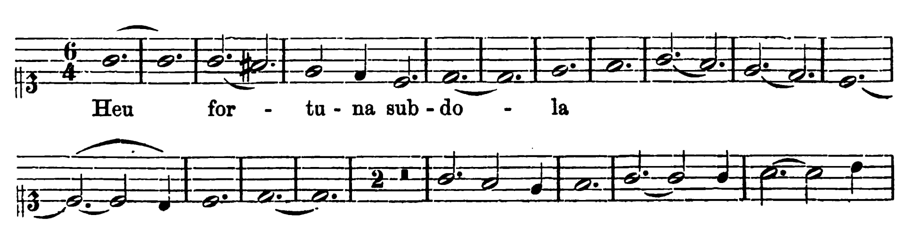
Nachdem wir nun mit den Notationsgesetzen der ars antiqua bekannt geworden sind, wollen wir versuchen, ein Stück zu übertragen. Ich wähle *Heu fortuna subdola* und gebe es zuerst in Originalnotation:
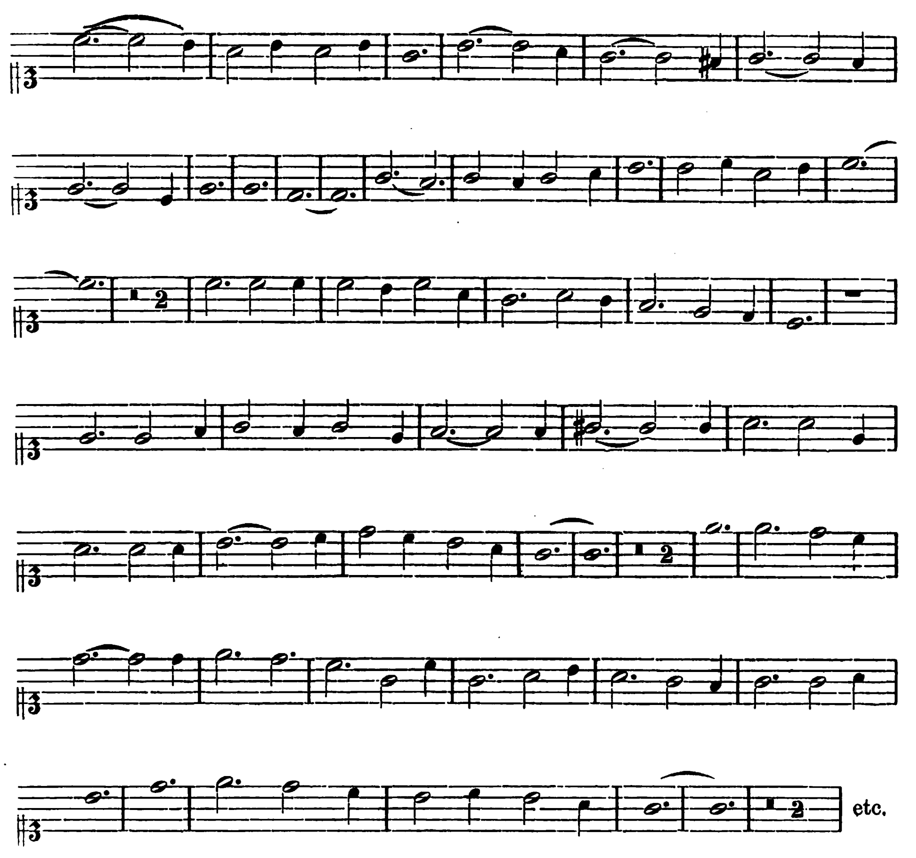


Die einzelnen brevis-Werte

weisen auf die divisio senaria und sind zu übertragen, wenn die brevis = 𝅗𝅥 = 𝅝. gesetzt wird:

Es ergibt sich somit folgende Auflösung:
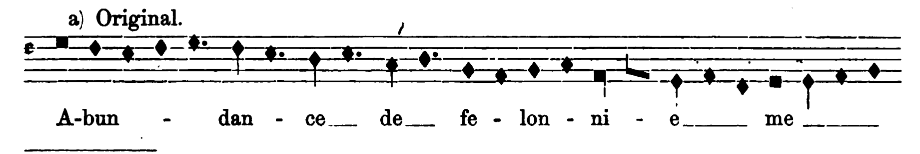




Eine Reihe mehrstimmiger Stücke des Romans liegen im zweiten und dritten Teile Nr. II—X (2—10) vor.

Die in demselben Manuskript auf uns gekommenen

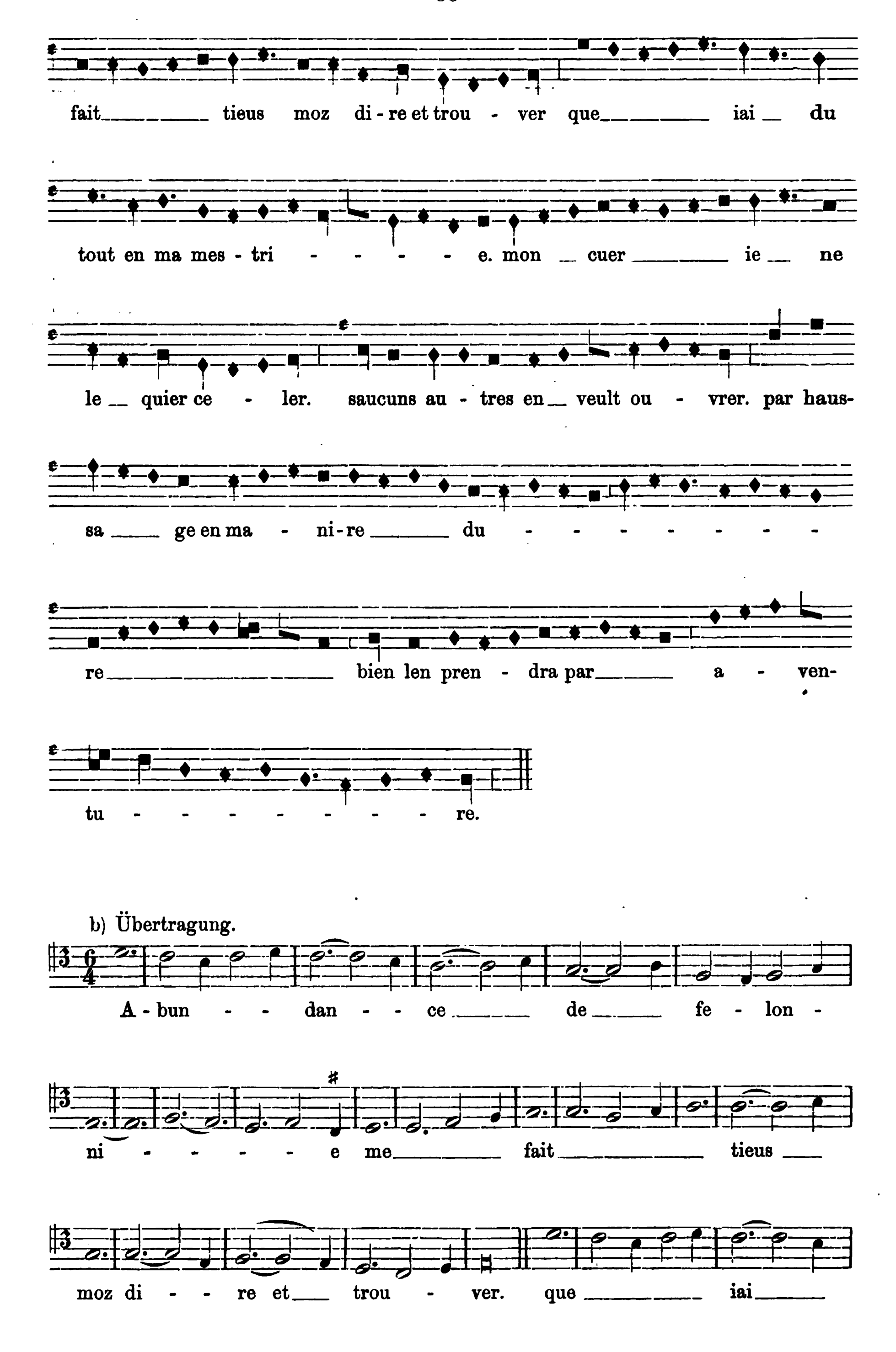
Balades rondeaux et diz . . . lesquiex fist iehannot de lescurel [1])
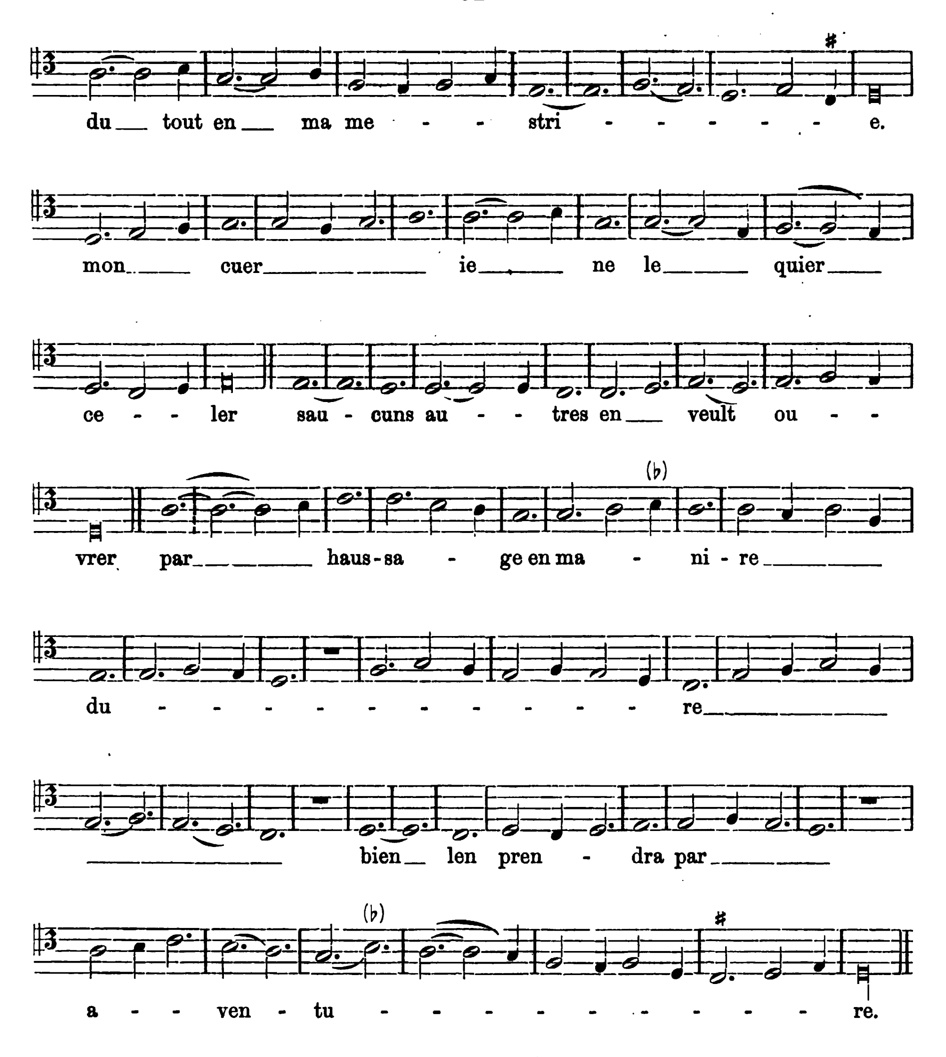
gehören ebenfalls der Zeit des »Roman de Fauvel«, dem Anfange des 14. Jahrhunderts an. Die Notation ist die der interpolierten Stücke. Die Kompositionen sind mit Ausnahme von *A vous douce debonaire* einstimmig. Als Beispiel sei hier *Abundance de felonnie* mitgeteilt:

a) Original.



1) Die Texte sind abgedruckt bei A. de Montaiglon, *Chansons, ballades et rondeaux de Jehannot de Lescurel. Bibl. elzév.* 1855. Paris, P. Jannet.


fait tieus moz di - re et trou - ver que iai du
tout en ma mes - tri - - - - e. mon cuer ie ne
le quier ce - ler. saucuns au - tres en veult ou - vrer. par haus-
sa ge en ma - ni - re du - - - - - - - -
re bien len pren - dra par a - ven-
tu - - - - - - - - re.
b) Übertragung.
A - bun - - dan - - ce de fe - lon -
ni - - - - e me fait tieus
moz di - - re et trou - ver. que iai



Fassen wir zum Schluß noch einmal zusammen, was die Untersuchung der Kompositionen aus der Handschrift Paris, Bibl. Nat. *fonds français 146* ergeben hat: Die Kompositionen sind nachweisbar vor dem Jahre 1316 entstanden und zum Teil der älteren Kunst entnommen. Ihre Notation entspricht im großen und ganzen der Beschreibung, welche Marchettus von Padua um 1309 in seinem »*Pomerium*« von der französischen Notation gibt. Jeder Wert, der kleiner ist als eine brevis, kann mit der natürlichen Form der semibrevis notiert werden. Um eine genauere Mensur-Bestimmung zu ermöglichen, wird neben der natürlichen Form der semibrevis die via artis nach oben oder auch nach unten kaudierte eingeführt. Marchettus erzählt, daß die Franzosen häufig den kleinsten Notenwert der

senaria durch Kaudierung der semibrevis nach oben ausdrücken. Dieser Meinung müssen wir an Hand unseres Denkmals widersprechen. Erst in der divisio novenaria findet sich die nach oben gestrichene Form. Bekannt ist den Franzosen der imperfekte Modus und das tempus imperfectum, unbekannt die imperfekte Unterteilung der brevis. Die divisio quaternaria, octonaria und senaria perfecta existieren daher in ihrer Praxis nicht. Um den Moduswechsel auszudrücken, tritt bei ihnen bereits die volle rote Note in Funktion. Taktzeichen werden nur sehr spärlich verwendet. Kleinere Pausen als die pausa brevis kommen höchst selten vor und werden alle durch die pausa semibrevis ausgedrückt. Synkopation, Imperfektion und Diminution sind noch nicht in Gebrauch.

Zweiter Abschnitt.

Die ars nova.

Einleitung.

Wir sahen im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die ars antiqua in voller Blüte. Man bemühte sich, mit wenigen Mitteln die kleineren Notenwerte immer klarer zum Ausdruck zu bringen. Die Praxis stand, wenn auch nicht in allen Punkten, so doch im großen und ganzen mit dem Bilde in Einklang, das der Theoretiker Marchettus in seinem »*Pomerium*« (1309) von der damaligen französischen Kunstübung entworfen hatte. Sicherlich ist auch sehr bald jener von ihm geschilderte, aber bisher vermißte Gebrauch zur Regel geworden, alle Noten der zweiten Teilung der brevis, mochten sie $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{6}$ oder $\frac{1}{12}$ brevis betragen, nach oben zu streichen. In der Darstellung der ars antiqua bei Anonymus III treffen wir diese Praxis jedenfalls an. — Wenige Jahre darauf zeigt die Notation ein ganz verändertes Gesicht. Ein Umschwung ist eingetreten, durch die Reformen eines genialen Musikers ist eine neue Notationspraxis entstanden. *Ars nova* ist das Schlagwort, welches uns aus allen Traktaten der damaligen Theoretiker entgegentönt, ars nova — eine Erfindung des Meisters Philippe de Vitry[1]).

---

1) Ein eingehender Bericht über das Leben Philippe de Vitrys findet sich bei Tarbé, *Les oeuvres de Philippe de Vitry*, Reims 1850. Leider habe ich das Buch nicht einsehen können und muß mich mit dem Referat begnügen, welches E. de Coussemaker im Vorwort des dritten Bandes seiner *Scriptores*, S. VIII—XVI gibt. Danach ist Philippe de Vitry etwa in der Zeit zwischen 1285 und 1295 zu Vitry in der Champagne geboren und stand als Sekretär in Diensten Karls IV. und Philipp VI. Valois. Später ging er zu Johann von der Normandie über, dem er beim Zustandebringen der Begegnung mit dem Papste 1350 zu Avignon wertvolle Dienste geleistet haben soll. In diese Zeit verlegt Tarbé den Eintritt Philippes in den Priesterstand. Bald nachher soll er zum Bischof von Meaux gewählt worden sein, als welcher er 1361 starb. Jedenfalls existiert ein Brief »Johannis de Muris *ad Philippum de Vitriaco episcopum Meldensem*«. Daß ein Musiker Philippe de Vitry damals lebte, ergibt sich aus einem

Aber haben wir es denn bei der Neuerung Philippe de Vitrys wirklich mit einer Erfindung zu tun? Wir werden sehen, keineswegs. Die ars nova ist eine geniale Weiterentwickelung der ars antiqua. Die Verdienste Philippe de Vitrys sind:

1) die Selbständigkeit der Notengattung minima anerkannt zu haben;
2) das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis sowie semibrevis und minima übertragen zu haben;
3) die quaternaria und senaria perfecta aus der italienischen Praxis eingeführt zu haben;
4) entsprechend den Begriffen modus und tempus für die Teilung der semibrevis den Begriff prolatio geschaffen zu haben.

Form und Name der minima hatten sich in der ars antiqua heraus entwickelt. Als selbständige Notengattung anerkannt wurde sie aber erst durch Philippe de Vitry in seiner »*Ars nova*«[1]. Mit Recht sagen Anonymus I[2] und Tunstede[3]: *Minima ... a Philippo de Vitriaco ... approbata et usitata.* Um die divisio octonaria und duodenaria der Italiener zu ermöglichen, geht Philippe sogar über die minima hinaus und hält eine Zweiteilung derselben für möglich. Eine Figur gibt er für die semiminima aber noch nicht.

Philippe de Vitrys eigentliche Großtat ist, das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis sowie semibrevis und minima übertragen zu haben. Er knüpft hierbei, wie aus der allerdings arg verderbten

---

kleinen Traktate »*De numeris harmonicis*«, welchen Leo Hebraeus 1343 auf Bitten desselben verfaßt haben will. Daselbst heißt es: *In Christi incarnationis anno 1343, nostro opere mathematico completo, fui requisitus a quodam eximio magistrorum in scientia musicali, scilicet a Magistro Philippo de Vitriaco de regno Francorum, ut demonstrarem ...* An den Musiker Philippe de Vitry ist ferner ein Brief des Petrarca gerichtet, der in der Pariser National-Bibliothek aufbewahrt wird. Von dem Musiker sprechen in überschwenglichen Ausdrücken Theodoricus de Campo und Simon Tunstede. Ersterer nennt ihn *flos et gemma cantorum*, letzterer *flos totius mundi musicorum.* Daß aber der Musiker de Vitry mit dem Bischof von Meaux identisch ist, erweisen die Verse Gassei de Vineis im »*Deduis de la chasse des bestes sauvages et des oiseaux de proie*«. (Vgl. C. S. III, S. IX). Auf Philippes Tätigkeit als Dichter und Musiker wird von den zeitgenössischen Rhetorikern, besonders aber von Eustache Deschamps verschiedentlich hingewiesen. Somit ist sicher, er war Bischof, Dichter und Musiker. Als Dichter kennen wir ihn durch seine Übersetzung der Metamorphosen des Ovid, als Musiker aus einer Reihe theoretischer Werke, welche mit mehr oder weniger Recht unter seinem Namen gehen. Sicher ist ihm allein die »*Ars nova*« zuzuschreiben. Von seinen Kompositionen scheint nichts auf uns gekommen zu sein.

1) C. S. III, 19b.

2) C. S. III, 336b. f.

3) C. S. IV, 257a.

Stelle der »*Ars perfecta*« [1]) zu entnehmen ist, an Franco [2]) an, welcher nach Behandlung der longae und breves lehrt: *De semibrevibus autem idem est iudicium ac de brevibus in regulis prius datis* — die semibreves seien denselben Regeln zu unterwerfen wie die breves. Damit bekam die Notation ein anderes Gesicht. Der Punkt, welcher bisher brevis-Werte abtrennte, konnte bis auf wenige Ausnahmen fortfallen. »*In nova arte non ponuntur aliqua puncta inter semibreves nisi causa alterationis*« sagt Anonymus IV [3]). Die Wertverhältnisse waren nun so übersichtlich, daß man auch ohne Punkte erkannte, wie viele der kleineren Werte sich zu einer brevis zusammenschlossen [4]). Wie in dreizeitiger Mensur *longa ante longam* perfekt ist, so ist auch *brevis ante brevem* und *semibrevis ante semibrevem* perfekt. Wie man bisher eine longa perfecta und imperfecta unterschied, so unterscheidet man auch jetzt perfekte und imperfekte, das heißt drei- und zweizeitige breves und semibreves. Wie die longa durch folgende oder vorangehende brevis imperfiziert, das heißt zweizeitig gemacht werden kann, so auch die brevis durch die semibrevis und diese durch die minima. Die gleichen Regeln der Alteration gelten für longa, brevis, semibrevis und minima. Weiter muß jetzt mit Notwendigkeit neben der bisher allein üblichen Dreiteilung der semibrevis auch die Zweiteilung zugelassen werden. In der Tat scheut auch Philippe de Vitry vor diesem Schritte nicht zurück, wir sehen ihn die divisio quaternaria und senaria perfecta, die er sicherlich aus der italienischen Musikübung kannte, in die französische Praxis einführen, anfangs offenbar nur zaghaft, denn die »*Ars nova*« geht über die Aufzählung der neuen Taktarten noch nicht hinaus.

In den »*Règles de la seconde rectorique*« eines anonymen Verfassers [5]) heißt es: *Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaux, et en la musique trouva les IIII prolations et les notes rouges et la nouveleté des proporcions.* Mit *la nouveleté des proportions* wird das Verhältnis der einzelnen Notenformen zueinander gemeint sein, das sich aus der Übertragung des Verhältnisses von longa zur brevis auf die kleineren Notenwerte ergeben hat [6]). Daß Philippe nicht der erste war, der rote Noten in Anwendung

---

1) C. S. III, 31b.

2) G. S. III, 5b und C. S. I, 122a.

3) C. S. III, 378b.

4) Vgl. Anonymus III (C. S. III, 372a): *Et sic apparet utiliter cuilibet intuenti quot notulae apponantur pro uno tempore, licet ibi puncti non ponantur.*

5) Siehe F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche (Heidelberg, 1841), S. 141.

6) Vgl. »*Ars perfecta in musica Mag. Philippoti de Vitriaco*« (C. S. III, 29a): *quia voces seu notulas proportionabiliter oportet in hoc opere mensurare, prout longae vel breves, semibreves ac minimae figurantur.*

brachte, geht aus dem »Roman de Fauvel« hervor. Oder man müßte gerade das Stück *In nova fert*, in welchem sich allein der Gebrauch der roten Note findet, Philippe de Vitry zuschreiben. Stützen ließe sich allerdings diese Annahme nur durch das eben mitgeteilte Zitat der »*seconde rectorique*« und durch die Tatsache, daß Philippe mit dem genannten Stücke des Romans als Beispiel operiert[1]. Jedenfalls ist de Vitry derjenige, welcher uns über die verschiedene Anwendung roter Noten die weitgehendste Mitteilung macht.

Wie steht es aber mit den »*IIII prolacions*«? Zur Erklärung des Begriffs »*prolatio*« müssen wir etwas weiter zurückgreifen. Seine Geschichte ist aufs engste mit der Tempo-Frage verknüpft. Von unterschiedenen Tempi erfahren wir zuerst bei Aribo Scholasticus, der auf den Gebrauch der Romanus-Buchstaben *c*, *t* und *m* zur Bezeichnung der Tempi schnell (*celeritas*), langsam (*tarditas*) und mäßig, mittel (*mediocritas*) hinweist[2]. Alsdann spricht über Tempo-Verschiedenheit der englische Anonymus IV[3]: *Sonus sub uno tempore potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo, non maximo, sed medio legitimo breviter sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, tribus vel quatuor* [*sed non*][4] *plus in voce humana, quamvis in instrumentis possit aliter fieri.* Hier wird also ein *tempus minimum*, *maximum* und *medium legitimum* unterschieden, von denen das letztgenannte in zwei bis vier Töne zerlegbar ist. Im weiteren Verlaufe des Traktats bezeichnet Anonymus die verschiedenen Tempi auch mit *modus velox*, *mediocris* und *tardus*[5]. Ähnlich unterscheidet Petrus le Viser, aus dessen Lehren uns Robert de Handlo in seinen »*Regulae*«[6] einige Proben darbietet, drei Arten des Vortrags: *more longo*, *more mediocri* und *more lascivo*[7]. Auf diese ist bei der Notation Rücksicht zu nehmen. In den *more longo* vorzutragenden Stücken können semibreves, wie viele ihrer auch sein mögen, gemischt mit longae, semilongae und breves vorkommen. Die semibreves sind nach frankonischer Lehre zu messen. — Die *more mediocri* auszuführenden Werke weisen drei bis fünf semibreves auf eine brevis gemischt mit semilongae und breves zuweilen auch longae auf. Kommen aber mehr als drei semibreves für eine brevis vor, so sind sie in Konjunktur gebunden. Für diese Vortragsart kommen bei der Messung der semibreves die frankonischen Regeln nicht in Anwendung.

---

1) Vgl. C. S. III, 21b. In dem Beispiel des »Roman de Fauvel« hat die rote Note allerdings nicht diejenige Funktion, welche ihr die »Ars nova« in diesem Stück zuschreibt. Auch stimmt der Tenor nicht mit dem Tenor *In nova fert* in der »Ars perfecta« (C. S. III, 33b) überein.

2) Vgl. Decheyrens, *Les vraies mélodies grégoriennes*, S. 63 oben.

3) C. S. I, 328a.

4) Die eingeklammerten Worte fehlen bei Coussemaker.

5) C. S. I, 361a. 6) C. S. I, 388f. 7) Siehe oben S. 21.

Vielmehr sind zwei gleich, drei ungleich, vier gleich und fünf ungleich zu messen. In den *more lascivo* vorzutragenden Kompositionen mischen sich longae, semilongae und breves mit semibrevis maior und minor, die getrennt oder in Ligatur gebunden auftreten können. Zuweilen kommen auch duplices longae vor. Fehlen longae und semilongae, so können auch zwei oder drei semibreves gesetzt werden, niemals aber mehr. Eine Alteration der brevis gibt es in dieser Vortragsart nicht. Zwei breves zwischen zwei longae sind gleich und die longae zweizeitig zu messen. Drei breves zwischen zwei longae sind ebenfalls gleich vorzutragen und bewirken eine perfekte Mensur der umschließenden longae, wofern ihnen nicht eine brevis oder ein ihr entsprechender Wert vorausgeht oder folgt.

Auch Philippe de Vitry[1]) unterscheidet drei verschiedene Tempi: das *tempus minimum*, *medium* und *maius*. Während im tempus perfectum alle drei beobachtet werden, kommt im tempus imperfectum das tempus medium in Fortfall. Nach seinem Urteil ist von Franco allein das *tempus perfectum minimum* gelehrt worden, in dem die brevis in drei, höchstens vier semibreves zerfällt. Finden sich nur zwei, so sind diese entgegen der Lehre der Alten so vorzutragen, daß die erste als semibrevis maior, die zweite als semibrevis minor erklingt; denn im tempus perfectum minimum verhalten sich die semibreves wie die minimae im *tempus perfectum maius*. Dieselbe Anschauung vertritt Johannes de Muris[2]), dieselbe Anschauung kommt auch in den Worten des Anonymus I[3]) zum Ausdruck, daß der Vortrag der longa und brevis bei den Alten dem modernen tempus perfectum entspreche. Um es nochmals zu wiederholen, bei Philippe de Vitry faßt die brevis im *tempus perfectum minimum* drei, höchstens vier semibreves. Im *tempus perfectum medium* zerfällt die brevis in drei semibreves, deren jede zwei minimae gilt. Eine Unterteilung der minima in zwei semiminimae hält er zwar für möglich, begreift sie aber nicht in die Definition des tempus perfectum medium ein. Im *tempus perfectum maius* mißt jede semibrevis drei minimae. Beim *tempus imperfectum* sieht er dasjenige tempus als *minimum* an, dessen semibrevis in zwei minimae zerfällt. Richtiger hätte er es nach Analogie des tempus perfectum mit medium bezeichnen müssen. *Maius* nennt er dasjenige imperfekte tempus, dessen semibrevis in drei minimae teilbar ist.

Wir sehen, es liegt hier dieselbe Anschauung zugrunde, welche wir beim englischen Anonymus und bei Petrus le Viser angetroffen haben;

---

1) C. S. III, 21 b f. Vgl. auch Johannes de Muris, *Speculum musicae*, lib. VII, cap. 17.

2) *Speculum musicae*, lib. VII, cap. 17. (C. S. II, 400 b.)

3) C. S. III, 362 b: *Tunc pronuntiabantur longa et brevis ita velociter ut nunc tempus perfectum.* (Bei Coussemaker steht *imperfectum*, das ist aber ein offenbarer Fehler.)

sie ist nur weiter entwickelt worden und hat sowohl auf das tempus perfectum als auch auf das tempus imperfectum Anwendung gefunden. Betrachten wir die einzelnen Tempi genauer, so erkennen wir in ihnen die Divisionen des Marchettus wieder:

tempus perfectum minimum = divisio ternaria.
tempus perfectum medium = divisio senaria perfecta.
tempus perfectum maius = divisio novenaria.
tempus imperfectum minimum = divisio quaternaria.
tempus imperfectum maius = divisio senaria imperfecta.

Philippe de Vitry hat die aus der imperfekten Teilung der semibrevis hervorgehenden Divisionen aus der italienischen Musikübung in die französische Praxis eingeführt. Von den fünf Prolationen (Vortragsarten), welche er darbietet, war eine bereits bei den Alten in Gebrauch, die übrigen vier hat er theoretisch begründet und ihren Gebrauch, indem er sie in seinen Kompositionen anwandte, gleichsam sanktioniert. Mit einem gewissen Rechte konnte also der Verfasser der »*seconde rectorique*« sagen: »*trouva les IIII prolations*«. Von vier Vortragsarten der französischen Kunst redet zum Beispiel auch Anonymus I (de la Fage): *scias quod in arte ista gallica quatuor sunt maneriae scilicet minus imperfectum et minus perfectum, maius imperfectum et maius perfectum, idest quaternarius, senarius perfectus, senarius imperfectus et nonarius.*

Der Ausdruck *prolatio* bedeutete ursprünglich, wie wir sahen, nichts weiter als Vortrag und bezog sich auf alle Divisionen. Da nun der damaligen Zeit für die Bestimmung der Teilung der brevis der Begriff tempus in Verbindung mit perfectum oder imperfectum geläufig war, so beschränkte man den Gebrauch des Terminus »*prolatio*« nur auf den Vortrag der aus der Teilung der semibrevis hervorgehenden Werte. Diese waren es ja auch in erster Linie, auf die sich das Interesse der damaligen Zeit bezog. Die zwei- und dreizeitige erste Teilung der brevis, die *minima prolatio*, war ja bereits vorher zu allgemeiner Anerkennung gelangt. So sprach man nur von einer *prolatio maior* und *minor*[1]). Zu betonen ist, daß die »*Ars nova*« diesen Begriff in der speziellen Bedeutung noch nicht kennt. Erst in der »*Ars perfecta*«[2]) heißt es: »*Maior prolatio est larga vel lata mensura dans unicuique semibrevi tres minimas vel valorem. Minor prolatio est brevis et modica mensura, sub qua duae minimae pro semibrevi tantummodo possunt proferri.*«. Aber auch hier schim-

1) Nicht selten wandte man auch auf die *prolatio* entsprechend dem *modus* und *tempus* die Ausdrücke *perfecta* und *imperfecta* an (Siehe z. B. »*Libellus cantus mensurabilis secundum* Johannem de Muris«, C. S. III, 47a).

2) C. S. III, 31b.

mert noch stark die alte Tempi-Lehre durch. Neben der neuen Bezeichnung des Taktes erhielt sich die ältere noch längere Zeit und erfuhr sogar noch eine Weiterentwickelung. Man kürzte vor allem die Tempo-Bezeichnung und sprach z. B. statt von der prolatio temporis perfecti maioris einfach von der *prolatio perfecti maioris.* Weiter setzte man, wahrscheinlich im Hinblick auf die semibrevis maior und minor sowie auf die mit tempus minimum bezeichnete erste Teilung der brevis, für medium den Ausdruck minus ein. Man unterschied eine *prolatio perfecti (imperfecti) maioris* und *minoris.* So treffen wir die Prolationen in der »*Ars discantus secundum* Johannem de Muris«[1]) und später bei Guilelmus Monachus[2]) an. Johannes Verulus de Anagnia, dessen Wirksamkeit etwa gleichzeitig mit der Philippe de Vitrys beginnt, behält dagegen den Ausdruck *medium* bei und setzt für tempus minimum ein *tempus minus.* Dieser Autor ermöglicht es auch, die Tempi zur Zeit de Vitrys etwas genauer zu bestimmen. Im »*Liber de musica*«[3]) heißt es:

dies	= 4 quadrantes	
quadrans	= 6 horae	
hora	= 4 puncta	(= 60 Minuten)
punctus	= 10 momenta	(= $\frac{60}{4}$ = 15 Minuten)
momentum	= 12 unciae	(= $\frac{15}{10}$ = $\frac{3}{2}$ Minuten)
uncia	= 54 athomi	(= $\frac{3}{2 \cdot 12}$ = $\frac{1}{8}$ Minute)

»*Est notandum quod ab ista uncia musicus accipit tempus rectum et perfectum; tamen neque maius neque minus, sed mediocre*[4]), *quod principaliter consistit in forma quadrangulari ad similitudinem quatuor partium mundi. Et istud tempus dividitur in tres partes ad similitudinem Trinitatis et dicitur tempus perfectum medium.* Die *brevis* des *tempus perfectum medium* erfordert demnach für ihren Vortrag $\frac{1}{8}$ Minute. Die *brevis* des *tempus perfectum maius* entspricht dem Werte von 72 athomi, hat demnach eine Dauer von $\frac{1}{6}$ Minute. Für die einzelnen Divisionen gibt Johannes Verulus folgende Zeitwerte[5]):

tempus perfectae maioris divisionis duodenariae maioris prolationis: brevis = $\frac{1}{6}$ Minute

tempus imperfectum maius octonariae divisionis maioris prolationis: brevis = 48 athomi = $\frac{1}{9}$ Minute

tempus breve quaternariae maioris prolationis de tempore semimperfecto maiori: brevis = 24 athomi = $\frac{1}{18}$ Minute usw.

Wir erkennen, daß der Vortrag der kleinsten Note einer jeden Division die gleiche Zeitdauer, nämlich $\frac{1}{72}$ Minute erhält, das heißt Metronom

1) C. S. III, 76 ff. 2) C. S. III, 273 ff. 3) C. S. III, 130 b.
4) Bei Coussemaker *mediocriter.* 5) C. S. III, 137.

Mälzel 72 vorzutragen ist. Dieses Tempo ist ungemein langsam und hat höchstwahrscheinlich nur für die geistliche Musik Geltung gehabt.

In welche Zeit haben wir nun die Anfänge der ars nova zu verlegen? Das älteste Dokument der neuen Praxis ist die »*Ars nova*« des Philippe de Vitry. Dieses Werk steht der Zeit nicht fern, aus der das »*Pomerium*« des Marchettus herausgewachsen ist. Der Verfasser kennt die Notation mit signierten und nicht signierten Werten und erläutert sie an der senaria imperfecta. Die für die französische Kunstübung neuen Divisionen der quaternaria und senaria perfecta werden nicht eingehender behandelt. Die vielen dem »Roman de Fauvel« entnommenen Beispiele beweisen, daß der Verfasser mit seinem Traktate der Zeit des Romans, das heißt dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angehört. Um 1326 war die ars nova noch nicht en vogue. Denn Robert de Handlo, dessen »*Regulae*« aus diesem Jahre stammen, schreibt nach Schilderung der Anwendung des Divisionspunktes[1]: *Hoc idemque faciunt moderni cantores.* Die modernen Musiker, die Jünger der neuen Kunstrichtung, vermieden doch aber gerade den Punkt und setzten ihn bei semibreves nur *causa alterationis*, wie uns Anonymus IV überliefert. Wir werden also die Anfänge der ars nova erst in das dritte Jahrzehnt verlegen dürfen, wenn wir auch die ersten Keime bereits im »Roman de Fauvel« entdecken konnten. Als solche sind anzusehen: die Kaudierung der minimae nach oben in der senaria, der Gebrauch des tempus imperfectum (senaria imperfecta) und der roten Note.

Wir haben bereits erkannt, daß sich in der »*Ars nova*« des Philippe de Vitry der Begriff der prolatio noch nicht herausentwickelt hat. Auch Anonymus III, ein Zeitgenosse Philippes[2], kennt ihn noch nicht. Ja, wir sehen ihn in seinem Traktate sogar nur die divisio senaria imperfecta und novenaria in seine Betrachtung einziehen, jene beiden Teilungen, die wir in den Stücken des »Roman de Fauvel« angetroffen haben. Finden wir also in einem Traktate die divisio quaternaria und senaria perfecta nicht behandelt, so dürfen wir daraus durchaus noch nicht folgern, daß derselbe der »*Ars nova*« des Philippe de Vitry vorangegangen sei. Hierzu ist man bei den Traktaten der Anonymi II[3] und IV[4] leicht geneigt. Da diese indes die feste Form der minima kennen und eine bei weitem entwickeltere Lehre der Imperfektion (Diminution) aufweisen als die »*Ars nova*«, so sind sie, obwohl sie den Namen Philippes nicht erwähnen, nach dessen grundlegendem Werke anzusetzen.

Neu ist bei Anonymus III die Form der *semiminima*, eine *minima recte bis caudata a parte superiori* ⧫. Neu ist ebenfalls die Form ⧫ mit

1) C. S. I, 387b.
2) C. S. III, 378b.
3) C. S. III, 364ff.
4) C. S. III, 376ff.

dem Namen *dragma* (*gallice*: *fuiscée*)[1]), welche bei Folgen imperfekter semibreves im dreiteiligen Rhythmus zur Anwendung gelangt. Daß die dragma und die semiminima oder *crocheta* eine Erfindung Philippe de Vitrys sei, diese Behauptung einiger Theoretiker weist Simon Tunstede[2]) energisch zurück.

Ein weiteres neues Moment tritt uns bei Johannes Verulus de Anagnia in der Synkope entgegen, welche wir aber erst später im Zusammenhange abhandeln wollen.

Kehren wir noch einmal zu Philippe de Vitry zurück. Wir hatten die »*Ars nova*« als sein grundlegendes Werk erkannt. Zugeschrieben werden ihm noch die »*Ars perfecta*« und der »*Liber musicalium*«. Erstere müssen wir ihm aber nach den Eingangsworten des Traktats aberkennen: *Omni desideranti notitiam artis mensurabilis musicae tam novae quam veteris obtinere certas hic rationes praesentes sub brevi compendio pro posse meo propono fideliter adsignare. Cum antiquitatem per Franconem notum est omnibus traditam novitatemque per Philippum in maiori parte subtiliter invenisse . . .* Vielleicht diente dem Kompendisten ein »*Ars perfecta*« betiteltes Werk des Philippe de Vitry als Unterlage. Jedenfalls zeigen sich starke Anklänge an die »*Ars nova*«, welchem Werke gegenüber aber ein bedeutender Fortschritt nicht zu verkennen ist. Der Begriff *prolatio* kommt hier zum ersten Male in direkter Beziehung zur Teilung der semibrevis vor, und zum ersten Male werden für ihn Zeichen aufgestellt. Diese sind nicht vom Verfasser des Traktats erfunden worden, denn er sagt: *Bene dico*, gut heiße ich usw.

Kann man, wie dargelegt, die »*Ars perfecta*« nicht als originale Arbeit Philippe de Vitrys ansehen, so steht dem nichts im Wege, beim »*Liber musicalium*« die Autorschaft dieses Meisters anzuerkennen. Der Umstand, daß Zeichen für die Prolation fehlen, und daß uns die Synkope, die unter dem Namen *transpositio*[3]) aufgeführt wird, weniger entwickelt entgegentritt, läßt uns dieses Werk leicht älter erscheinen als die »*Ars perfecta*«. Allein dagegen spricht, daß neben und statt der roten Note die weiße Note erwähnt wird[4]).

Theodoricus de Campo faßt in seinem Traktate[5]) die Lehren des Petrus de Cruce, Franco, Marchettus, Philippe de Vitry, Anonymus III

1) Über die *dragma* sagt Theodoricus de Campo (C. S. III, 186a): *Alii quidam praedictas signaverunt deorsum et desursum dantes talibus notulis valorem semibrevis imperfectae, prout in Rondello: Douce dame d'amours. Hae parum fuerunt in usu; et adhuc a quibusdam ponuntur quae ab ipsis dragma*[e] *vocantur, gallice fusiel.*

2) Vgl. C. S. III, 337 u. IV, 257a. Es sei hier gleich angemerkt, daß Anonymus I im dritten Bande der »*Scriptores*« identisch ist mit dem »*Quartum principale*« von Simon Tunstede.

3) C. S. III, 44b. 4) C. S. III, 44a.

5) C. S. III, 177 ff.

und Johannes Verulus de Anagnia zusammen. Neu ist die von ihm dargebotene Figur der *semiminima* 𝅘𝅥𝅮 (*ut minima, sed proprietas parum est recurvanda ad modum hami*)[1]). Wieder ist aus der Darstellung deutlich ersichtlich, daß die divisio duodenaria des Marchettus Veranlassung zur Aufstellung dieser Notengattung geworden ist.

Etwa in die Zeit des Theodoricus de Campo, das heißt: ungefähr in das vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, muß auch die Abfassung des »*Speculum musicae*« fallen, jener geistvollen Schrift, welche der greise Johannes de Muris zur Rechtfertigung der Praxis der Alten verfaßt hat[2]). Da das »*Speculum musicae*« die Kenntnis der »*Ars nova*« des Philippe de Vitry voraussetzt und mit den neuen Lehren, die uns bei Anonymus III und Johannes Verulus de Anagnia entgegentreten, vertraut ist, so ist das Werk später als diese anzusetzen. Johannes de Muris schrieb das »*Speculum musicae*«, *opus hoc ultimum satiricum et disputativum*, als Greis. »*Sum senex .... Sed quid loquar debilis et pusillus qui haec scripsi?*«[3]) Wir dürfen nach diesen Worten annehmen, daß er damals kaum jünger als 70 Jahre gewesen sein wird. Er hat in Paris Kompositionen von Franco gehört und entsinnt sich des Petrus de Cruce als tüchtigen Sängers und Komponisten vieler schöner und gut mensurierter Gesänge. Mit seinem ganzen Empfinden wurzelt er in dieser Zeit, in welche wir seine Jugend zu verlegen haben. Er wird gegen das Jahr 1265 geboren sein. Von den Schriften, welche unter dem Namen Johannis de Muris gehen, gehört dem Verfasser des »*Speculum*« nur noch die »*Summa musicae*« zu. Dieses Werk paßt auch allein in der Diktion zur Sprache des »*Speculum*«. Die andern Traktate: »*Musica practica*«, »*Musica speculativa*« und »*Diffinitiones*« werden im »*Speculum musicae*», welches Werk Riemann[4]) mit Recht als das gründlichste des ganzen Mittelalters bezeichnet, und in welchem Hirschfeld[5]) die erste kritische Musikgeschichte in höherem Sinne erkennt, als von anderem Verfasser herrührend zitiert[6]). Wir müssen also mit Hirschfeld und Riemann zwei

---

1) C. S. III, 185a.

2) Das sechste und siebente Buch liegen bei Coussemaker, *Scriptores*, Band II veröffentlicht vor.

3) C. S. II, 432b.

4) H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie (Leipzig, Hesse, 1898), S. 229.

5) R. Hirschfeld, Johannes de Muris (Leipzig, 1884), S. 11.

6) Will man den Verfasser des »*Speculum*« mit Johannes de Muris Normannus identifizieren, so kann das »*Speculum*« nicht das mit dem »*Tractatus canonum minutiarum philosophicarum*« (Bibl. Oxford) in demselben Jahre 1321 vollendete umfangreiche musiktheoretische Werk sein. Denn die Einlagen in den »Roman de Fauvel« aus den Jahren 1310—16 lassen die ars nova kaum ahnen, und die Quellen, die der Verfasser des »*Speculum*« zitiert, umschließen eine längere Entwickelung. (Vgl. auch Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 227ff.)

ungefähr gleichzeitig lebende Musiker mit dem Namen Johannes de Muris unterscheiden, der eine Lehrer an der Sorbonne und Verfasser der Schriften »*Musica speculativa*«, »*Musica practica*», »*Diffinitiones*« (*Quaestiones musicae*) und der andern bei Gerbert Scriptores Band III abgedruckten kleinen Traktate, der andere ein nur vorübergehend in Paris lebender feinsinniger Musiker und Ästhetiker und Verfasser des »*Speculum musicae*« sowie der »*Summa musicae*«.

Aus dem »*Speculum*«[1]) erfahren wir von einer eigenartigen Terminologie der Taktverhältnisse: »*Item alias distinctiones ponunt* (*scilicet moderni*) *in longis notulis et simplicibus; ponunt enim longam simplicem perfecte perfectam, perfecte imperfectam, imperfecte perfectam, imperfecte imperfectam. Et has varietates ad longas applicant duplices et per eandem rationem videntur locum habere in longis maximis idest triplicibus; vocant longarum simplicem perfecte perfectam quae valet tria tempora perfecta, perfecte imperfectam quae duo tempora perfecta, imperfecte perfectam quae trium temporum imperfectorum est, imperfecte imperfectam quae duorum temporum est imperfectorum*«. Der erste Terminus der Ausdrücke perfecte perfecta, perfecte imperfecta usw., welche auf longae, duplices und triplices longae Anwendung finden, bezieht sich also auf die Teilung der brevis, der zweite auf die Teilung der longa. In den »*Diffinitiones accidentium musicae*« (*Quaestiones super partes musicales*) sind sie in gleicher Weise gebraucht, allein bezogen auf das totum integrum, auf die longa[2]). Aus der »*Musica practica*« scheint indes hervorzugehen, daß diese termini auch auf die brevis Anwendung gefunden haben. Dort heißt es[3]): »*notula dividitur sic*: *alia perfecte perfecta, alia perfecte imperfecta, alia imperfecte perfecta, alia imperfecte imperfecta. Verbi gratia in uno gradu pro omnibus ostendatur*: *longa dicitur perfecte perfecta*« usw. . . . In der Tat finden wir bei Anonymus VI[4]) diese termini auf die brevis und zwar ausschließlich angewendet. Bei ihm heißt eine brevis perfecte perfecta, welche drei semibreves mißt, deren jede drei minimae gilt. Imperfecte perfecta wird eine solche genannt, die in drei semibreves von je zwei minimae zerfällt usw. Durch die vier Mensuren der brevis [perfecte perfecta, imperfecte perfecta, perfecte imperfecta, imperfecte imperfecta] würden alle andern erkannt oder

1) C. S. II, 408a f. und 412b.

2) C. S. III, 105b und G. S. III, 305.

3) G. S. III, 298b.

4) C. S. I, 373a und 374. Der Traktat des Anonymus VI kann nicht, wie Riemann will, ein wenn auch späteres Werk Walter Odingtons sein, da uns in ihm die ars nova bereits völlig durchgebildet entgegentritt. Schon das Fallenlassen des modus schließt aus, den Traktat in die Anfänge der ars nova, also in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu versetzen.

ließen sich auf sie zurückführen. Den Beifall des Johannes de Muris haben diese Mensur-Bezeichnungen nicht gefunden. »*Utinam haec speculatio ad praxim non descendisset*« ruft er aus[1]). Seine Stimme scheint nicht ungehört verhallt zu sein, nach Anonymus VI treffen wir die angegebenen termini nicht mehr an.

Der Traktat »*Quatuor principalia musicae*«[2]), welchen E. de Coussemaker[3]) mit Burney den Schlußworten zufolge dem Minoritenbruder zu Oxford Simon Tunstede, »*doctor sacrae theologiae, qui in musica pollebat et etiam in septem liberalibus artibus*« zuschreibt, bildet gleichsam den Schlußstein einer Entwickelungsperiode. Er faßt die Errungenschaften der frankonischen Lehre und der ars nova zusammen und wägt kritisch zwischen nötig und unnötig ab. Er steht den vielen neuen Notenfiguren, denen wir bei Anonymus III, Theodoricus de Campo usw. begegnen, zweifelnd gegenüber und erkennt ihre rechte Zweckmäßigkeit nicht an[4]):

Sed quia supradictae figurae ab antiquis sunt inventae et per expertos approbatae ac per multa tempora usitatae, idcirco magna stultitia est eis contradicere aut novas figuras sine necessitate producere, ut isti novi cantores qui dici possent novarum truffarum inventores fecerunt. Aliqui semiminimam et aliqui dragmam posuerunt, aliqui vero per caudam hirundinis alterationem fecerunt et punctum pausis dederunt et multa alia mirabilia repugnantia dictis approbatorum imaginaverunt. Etiamsi novas figuras produxerunt, tamen illarum atque antiquarum figurarum sensus idem est atque prolatio.

Er kennt die ganze geschilderte Entwickelung. Dieselbe liegt also vor seinem Traktate, der nach den Schlußworten[5]) *pridie Nonas Augusti anno Domini MCCC quinquagesimo primo* vollendet worden ist. Um das Jahr 1350 hat demnach die Entwickelung einen Abschluß erreicht. Die Notation, wie wir sie bei Ciconia und dessen jüngeren Zeitgenossen, bei Dunstable, Binchois und Dufay antreffen, liegt bis auf wenige kleine Züge fertig vor uns. Die Folgezeit beschäftigt sich im wesentlichen mit der Proportionslehre, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts im Schoße der Theorie bis Glarean unheimlich auswächst. Schon Prosdocimus de Beldemandis führt in seinem »*Tractatus practicae cantus mensurabilis*« aus dem Jahre 1408 bereits eine ganze Reihe Proportionen auf. Johannes Tinctoris widmet ihnen ein ganzes Buch, das »*Propor-*

1) C. S. II, 408b.
2) C. S. IV, 200ff. Das *Quartum principale* findet sich als Anonymus I in C. S. III.
3) Vgl. C. S. IV, lat. Vorwort S. VIIIf. (franz. Vorwort S. XI).
4) C. S. IV, 271b.
5) C. S. IV, 298b.

tionale musices«. In der Praxis begegnet man diesen Spitzfindigkeiten der Notierungskunst bis Dufay selten.

Nachdem wir nun einen allgemeinen Überblick über die Entwickelung der Notation gewonnen haben, gehen wir dazu über, die einzelnen Kapitel derselben eingehend zu behandeln.

Erstes Kapitel.

Die einfachen Notenformen.

Es ist schon mehrfach von mir darauf hingewiesen worden, daß Franco die Wertverhältnisse der Ligaturen geklärt und endgültig festgelegt hat. Was die einfachen Formen anbetrifft, so haben sich auch für die Folgezeit gültige Regeln erst für longa und brevis abkristallisiert. Das Material einfacher Notenformen, über das Franco verfügt, ist folgendes:

= maxima		= 2 longae
= longa	perfecta	= 3 breves
	imperfecta	= 2 breves
= brevis	altera	= 2 breves
	recta	= 1 brevis = 3 semibreves
= semibrevis	maior	= $\frac{2}{3}$ brevis
	minor	= $\frac{1}{3}$ brevis

Takteinheit ist die dreizeitige longa (modus), Maßeinheit die brevis. Der Wert der longa war abhängig von der folgenden, zuweilen auch von der vorhergehenden Note und wurde durch folgende Regeln bestimmt[1]):

1) longa vor longa ist perfekt, d. h. dreizeitig zu messen.
2) Folgen auf eine longa eine oder mehr als drei breves, so ist sie imperfekt, wofern sie nicht einen Punkt oder ein Strichelchen (divisio modi) als Zeichen der Perfektion nach sich hat. Folgen aber zwei oder drei breves ohne divisio modi, so ist die longa perfekt zu messen.
3) Auch eine vorhergehende brevis kann die longa imperfekt machen.

Das Verhältnis der breves zueinander wird durch folgende Regeln geordnet:

4) Von zwei zwischen longae oder longa und divisio modi stehenden breves wird die zweite alteriert, d. h. sie verdoppelt ihren Wert. Finden sich dagegen drei breves, so sind sie gleich vorzutragen.

---

1) C. S. I, 119 ff. und 320 ff usw.

5) Bleiben von einer längeren Reihe breves bei Aufteilung in Perfektionen nach Regel 2 zum Schluß zwei breves übrig, so wird der Wert der letzten verdoppelt. Bleibt nur eine brevis übrig, so imperfiziert sie die folgende longa.

Die semibrevis und ihr Verhältnis zur brevis tut Franco mit dem Satze ab[1]: *De semibrevibus autem idem est judicium ac de brevibus in regulis prius datis.* Eine vollständige Analogie ist aber schon darum nicht möglich, weil das Vorkommen einer einzelnen semibrevis verboten und eine imperfekte brevis in Francos System nicht enthalten ist. Als einzige Parallele bleibt bestehen, daß von zwei zwischen zwei größeren Werten vorkommenden semibreves die zweite alteriert wird, und daß drei unter derselben Bedingung gleich vorgetragen werden. In Folgen von semibreves treten dagegen im Gegensatze zu Folgen von breves je zwei, die erste minor, die zweite maior, zum Werte einer brevis zusammen.

Die Folgezeit beschäftigte sich nun mit der Ausbildung kleinerer Notenwerte. Durch das Bemühen besonders englischer Theoretiker sahen wir sich aus der semibrevis Namen und Form der minima herausentwickeln, welche den dritten Teil der semibrevis gilt.

Mittlerweile war in Italien, wahrscheinlich infolge von Einflüssen der Volksmusik, auch in der Kunstmusik der zweiteilige Rhythmus zum Durchbruch gelangt. Man unterschied nicht allein longa und brevis perfecta und imperfecta, sondern nahm die imperfekte longa und später die imperfekte brevis auch als Takteinheit. Bei den regen Wechselbeziehungen, welche zu damaliger Zeit zwischen Italien und Frankreich auf allen Gebieten statt hatten, war es nicht zu verwundern, daß die italienische Kunstübung auf die französische Praxis einwirkte. Eine wesentliche Rolle spielte sicherlich hierbei die Verlegung des päpstlichen Stuhles von Rom nach Avignon (1309). Wenige Jahre später begegnet uns auf französischem Boden *modus imperfectus* und *tempus imperfectum.*

Völlig neu geordnet wurden die französischen Musikverhältnisse durch Philippe de Vitry[2]. Er zog einmal die Konsequenz aus dem angegebenen frankonischen Satze über die semibrevis und übertrug das Verhältnis von longa zu brevis auf brevis und semibrevis, sowie semibrevis und minima und schuf damit den *tempus*- und *prolatio*-Begriff. Weiter führte er in Anlehnung an die italienische Praxis die imperfekte Teilung der semibrevis ein und stellte, um die divisio duodenaria zum Ausdruck

---

1) C. S. I, 122a und G. S. III, 5b.

2) Siehe vor allem seine »*Ars nova*«, in der die ganze Lehre der Folgezeit in nuce enthalten ist.

bringen zu können, die Notengattung der *semiminima* auf. Ihre Form ist weder in der »*Ars nova*« noch im »*Liber musicalium*« beschrieben. Die Beispiele geben als solche die mit einer Fahne an der rechten Seite versehene minima. Anonymus III[1]) stellt für die semiminima die Form auf. Diese vermag sich aber gegenüber der Form , welche wir bei Theodoricus de Campo und in den dem Verfasser des »*Speculum*« zur Vorlage dienenden Schriften des Johannes de Muris vorfinden, nicht zu behaupten. Die semiminima gilt stets die Hälfte der minima.

In Anlehnung an die Regel: *Longa ante longam perfecta* hatte sich für perfekte Mensur der Satz herausgebildet: *Similis ante similem perfecta.* Folgten z. B. in der prolatio maior zwei semibreves aufeinander, so war die erste dreizeitig zu messen. Um dieselbe als zweizeitig zu charakterisieren, führte Anonymus III[2]) die Form der *dragma* ein , die wir auch bei Theodoricus de Campo, Johannes de Muris und andern antreffen[3]). Wir werden ihr noch bei Besprechung der italienischen Notation begegnen, von der sie vermutlich ihren Ursprung nimmt. Eruieren wir noch aus den praktischen Denkmälern die rote oder weiße minima als Form der semiminima, so haben wir damit alle einfachen kleineren Formen erschöpft, welche sich bis zur Zeit Dufays im Schoße der französischen Notation entwickelt und erhalten haben. Daß aber deren noch viel mehr vorhanden gewesen sind, lassen uns die bereits angeführten Worte des Simon Tunstede vermuten[4]): »*magna stultitia est... novas figuras sine necessitate producere, ut isti novi cantores qui dici possent novarum truffarum inventores, fecerunt. Aliqui semiminimam et aliqui dragmam posuerunt, aliqui vero per caudam hirundinis alterationem fecerunt et punctum pausis dederunt et multa alia mirabilia repugnantia dictis approbatorum imaginaverunt*«. Einige der gegeißelten neuen Formen haben wir bereits kennen gelernt, andere werden uns noch in der italienischen Lehre begegnen.

---

1) C. S III, 371 b.

2) C. S. III, 377 a.

3) Die Erfindung der *semiminima* und *dragma* scheint von einigen Theoretikern dem Philippe de Vitry zugeschrieben worden zu sein. Diesen tritt Simon Tunstede aufs bestimmteste entgegen: *Qui autem dicunt praedictum Philippum crochutam vel semiminimam aut dragmam fecisse aut eis consensisse, errant, ut in motetis suis intuenti manifeste apparet.* (C. S. IV, 257 a). Die Aufstellung der Notengattung *semiminima* werden wir aber trotz des Widerspruches von Tunstede für Philippe in Anspruch nehmen müssen. Die Notenform mag erst später von einem andern aufgebracht sein.

4) C. S. IV, 271 b.

Wie die ars nova die Fixierung immer kleinerer Notenwerte anstrebt, so sucht sie in gleicher Weise für die Tenor-Melodien größere Notengattungen zu schaffen. Bis zum »Roman de Fauvel« hin war die duplex longa der größte vorkommende Notenwert. Auch Philippe de Vitry hält noch daran fest. Bei Robert de Handlo[1]), Anonymus IV[2]) und Johannes de Muris in seiner »*Practica musica*«[3]) treffen wir bereits Werte von drei und mehr longae an, ersterer geht bis zu Werten von neun Perfektionen vor. Johannes Verulus de Anagnia[4]) entwickelt eine ganze Reihe großer Notenwerte und stellt eine neue Notengattung *larga* auf, deren größte Mensur als *larga maior perfecta* 12 breves gilt, während sie als *larga maior imperfecta* 8, als *larga minor perfecta* 9 und als *larga minor imperfecta* bez. *larga minima* 6 breves mißt. Ob Johannes Verulus de Anagnia jener »doctor modernus« ist, der nach Johannes de Muris[5]) gewisse lange Noten unter dem Namen *largae* oder *pilosae* einführte, ist an Hand des Traktates des Verulus nicht festzustellen. Den Terminus *pilosa* habe ich sonst nirgends angetroffen. Schon bei Robert de Handlo begegneten wir, allerdings nur zur Exemplifizierung[6]), dem Gebrauche, innerhalb dieser großen Noten die einzelnen longa-Werte durch die nach unten gezogenen Kaudä genau zu fixieren, z. B. ▬ = triplex longa usw. Dieselbe Praxis zeigt Anonymus IV[7]) und Theodoricus de Campo[8]). Johannes Hanboys streicht die larga rechts nach oben und unten[9]). Johannes de Muris geißelt alle diese großen Werte in seinem »*Speculum musicae*«[10]) mit scharfen Worten, er will sie statt *largae* lieber *monstruosae* genannt wissen.

Erwähnt zu werden verdient, daß die Bezeichnung der Notenwerte bei den einzelnen Autoren nicht immer übereinstimmt. Veranlassung zu Änderungen gab besonders der Name minima, welcher logisch die Existenz von etwas Kleinerem ausschließt. Schon Philippe de Vitry schlägt in der »*Ars nova*«[11]) für minima und semiminima die Bezeichnungen *semiminor* und *minima* vor. Diese greift Johannes Hanboys[12]) auf, verwendet sie aber für semiminima und fusa, während er die minima als *minor*

1) C. S. I, 390 b f. Der rechteckige Kopf der Note ist neunmal so breit als hoch: ▬.

2) C. S. III, 376 b.

3) G. S. III, 295 b.

4) C. S. III, 135 ff. und 155 a.

5) *Speculum musicae*, lib. 7 cap. 23 (C. S. II, 408 a).

6) Vgl. C. S. I, 391 a: *Talibus vero longis utitur vetus organum purum*, *sed non formatur sic*; *haec itaque sic figurantur*, *ut melius et securius agnoscantur*.

7) C. S. III, 376 b.

8) C. S. III, 188 a.

9) C. S. I, 405 a.

10) C. S. II, 411 a.

11) C. S. III, 19 b.

12) C. S, I, 405 a.

aufführt. Aber auch die Namen der größeren Notenformen befriedigten nicht alle Theoretiker. So ist nach Anonymus VI (C. S. I, 372) sehr wohl longa, larga, largissima mit *longa*, *longior*, *longissima* und brevis, semibrevis, minima mit *brevis*, *brevior*, *brevissima* zu bezeichnen. Eine ganze Reihe teils eigener, teils fremder Vorschläge zur Umänderung der Benennungen gibt Johannes de Muris in der »*Practica musica*«[1]. Einige davon finden sich in den »*Diffinitiones accidentium musicae*«[2] desselben Verfassers und ihrer späteren Redaktion, den »*Quaestiones musicae*«[3], sowie in dem auf Johannes de Muris zurückgehenden Traktat des Anonymus VI[4]) wieder. Übersichtlich sind alle diese Ausdrücke vom Verfasser des »*Speculum musicae*«[5]) tabellarisch zusammengefaßt worden. Aus seiner Darstellung ergibt sich folgendes Schema:

primus gradus secundum aequilaterum et inaequilaterum	▬ maxima longissima triplex longa	▬ maior longior duplex longa	■ magna longa simplex longa
secundus gradus secundum caudatum et incaudatum	■ longa longa perfecta	■ semilonga longa imperfecta	■ brevis brevis
tertius gradus secundum rectangulum et obtusiangulum	■ brevis brevis perfecta	■ brevior brevis imperfecta	◆ semibrevis semibrevis
quartus gradus secundum obtusiangulum incaudatum et caudatum	◆ parva semibrevis perf.	◆ minor semibrevis imperf.	◆ minima semibrevis minima

Alle diese Neuerungen haben aber gegen die alten eingewurzelten termini nicht ankämpfen können und nur vorübergehende Bedeutung gehabt. Ich gebe zum Schluß eine tabellarische Zusammenstellung der Notenwerte bei den verschiedenen Autoren von der Zeit Francos bis Prosdocimus de Beldemandis.

---

1) G. S. III, 295.
2) C. S. III, 102 ff.
3) G. S. III, 301 ff.
4) C. S. III, 399 ff.
5) C. S. II, 409.

	[quadru-plex longa]	triplex longa	duplex longa	longa	brevis	semibrevis	minima	semiminima	fusa
Franco Petrus Picardus Anonymus VII (C. S. I)			▬|	■|	■	♦ { minor = $\frac{1}{3}$ brevis maior = $\frac{2}{3}$ brevis			
Petrus de Cruce						♦ { minor = $\frac{1}{3}$ br. maior = $\frac{2}{3}$ br. ♦♦ = 1 br. ♦♦♦ = 1 br. ♦♦♦♦ = 1 br. ♦♦♦♦♦ = 1 br. ♦♦♦♦♦♦ = 1 br. ♦♦♦♦♦♦♦ = 1 br.			
Walter Odington			▬|	■|	■	♦ { minor = $\frac{1}{3}$ brevis maior = $\frac{2}{3}$ brevis ♦| = maior [via artis]	♦∘ minuta ♦♦♦♦∘ = 1 brevis ♦♦♦♦♦∘ = 1 brevis usw.		
Johannes de Garlandia der Jüngere						♦ minor = $\frac{1}{3}$ brevis ♦| maior = $\frac{2}{3}$ brevis	♦∘ { = $\frac{1}{9}$ brevis (minima) = $\frac{2}{9}$ brevis (minorata)		
Marchettus de Padua				■|	■	♦ ♦| via artis maior	|♦ { = $\frac{1}{8}$ brevis = $\frac{1}{9}$ brevis = $\frac{1}{12}$ brevis		
W. de Doncastre						♦| maior = $\frac{2}{3}$ brevis |♦ minor = $\frac{1}{3}$ brevis	♦ minima = $\frac{1}{9}$ brevis ⟋♦ minorata = $\frac{2}{9}$ brevis		
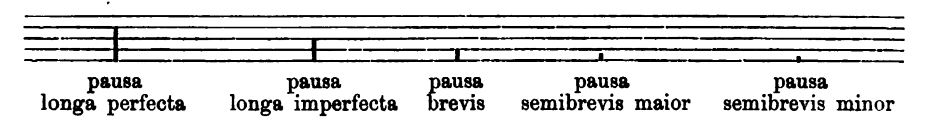
	[quadruplex longa]	triplex longa	duplex longa	longa	brevis	semibrevis	minima	semiminima	fusa
Robert Trowell						minor maior	minima minorata		
Robert de Handlo						{ minor { maior maior [via artis]	minima minorata		
Philippe de Vitry Ars nova Liber musicalium Ars perfecta						{ minor { maior	minima (semiminor)	(?) semiminima (minima)	
De la Fage, Anonymus III									
Anonymus IV (C. S. III)									
Anonymus VI (C. S. I)	largissima = longissima [= 4 longae perf.]		larga = longior [= 2 longae perf.]	longa	brevis	brevior	brevissima		
Anonymus III (C. S. III)						maior [via artis] dragma (fuiscée) = 2 minimae			

	[quadruplex longa]	triplex longa	duplex longa	longa	brevis	semibrevis	minima	semiminima	fusa
Johannes Verulus de Anagnia	larga maior perf. (= 12 tempora) larga maior imperfecta (= 8 tempora)	larga minor (= 9 tempora) [larga minor imperf. = 6 tempora]	larga minima = duplex long. perf. (= 6 temp.) duplex longa imperfecta (= 4 tempora)						
Theodoricus de Campo		maxima longa = 3 longae perfectae vel imperfectae				fusiel; Diese beiden Formen werden von ihm nicht gebilligt.			
Johannes de Muris Musica practica Libellus cantus mensurabilis Ars discantus u. Diffinitiones Anonymus VI (C. S. III)			maxima			dragma = 2 minimae			
Johannes de Muris Speculum musicae									
Simon Tunstede						dragma		[crochuta]	
Nicasius Weyts							minor	minima	croma
Prosdocimus de Beldemandis Tractatus practicae de musica mensurabili									

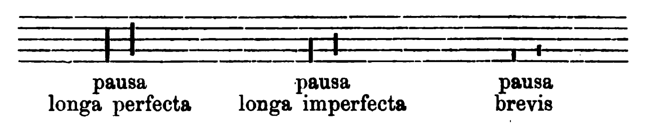
Zweites Kapitel.

Die Pausen.

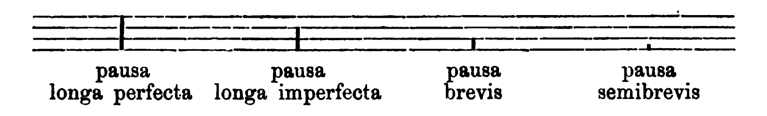
Wir hatten bereits in der Einleitung die Entwickelung der Pausen bis zur Zeit Francos von Köln kennen gelernt, der für dieselben folgende Zeichen darbietet:



Der gleichen Zeichen bediente sich auch der Pariser Franco, dessen Lehre uns Robert de Handlo, Anonymus II und III (C. S. I) sowie für einige Fragen Petrus Picardus[1]) überliefert. Aber er gebrauchte die ersten drei Pausen etwas unterschiedlich. Er stellte frei, die Pausenstriche von Linie zu Linie oder von der Mitte eines Zwischenraums zur Mitte eines Zwischenraums zu ziehen. Nach seiner Lehre konnten die ersten drei Pausen also folgendermaßen dargestellt werden:

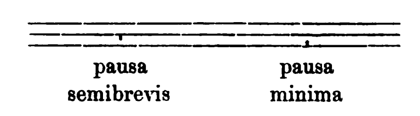


Beide Lehren werden in der Folgezeit weiter entwickelt. Mit ersterer stimmt Walter Odington überein bis auf die Pause der semibrevis, welche er, mag sie maior oder minor sein, wie Aristoteles als einen auf der Linie stehenden, ein halbes spatium durchmessenden Strich annimmt.



1) Petrus Picardus gibt als seine Gewährsmänner zwar nur Franco de Colonia und Johannes de Burgundia an, muß aber auch den Traktat des Pariser Franco benutzt haben. Die einfachen Figuren behandelt er offenbar in Anlehnung an den »*Arbor*« des Johannes de Burgundia; in der Ligaturenlehre stützt er sich auf die bei Hieronymus de Moravia wiedergegebene »*Ars cantus mensurabilis*«. Da er sie selbst als »*ars magna magistri Franconis*« zitiert, ist er Beweis dafür, daß der betreffende Traktat bei de Moravia wirklich Franco und nicht de Burgundia zugehört. In der Pausenlehre stimmt er aber wörtlich mit Anonymus II und der betreffenden frankonischen Stelle bei Robert de Handlo überein, d. h. er fußt hier auf dem Pariser Franco.

Die ars nova verlangte eine Pause für die minima. Die Theoretiker waren sich bewußt, daß ein kleinerer Strich als der durch ½ spatium gehende Strich der pausa semibrevis minor nicht unterschieden werden könnte. Philippe de Vitry[1]) wählte daher für die pausa semibrevis den an der Linie hängenden und für die pausa minima den auf der Linie stehenden, ein halbes spatium durchmessenden Strich.



Diese Pausengebung hat die weitgehendste Anwendung gefunden und sich bis auf unsere Zeit erhalten. Alle Versuche, welche gemacht worden sind, die Werte der Pausen noch genauer durch die Form zu charakterisieren, haben keine allgemeine Bedeutung gewonnen. Einer dieser Versuche schließt sich an die Pausenlehre des Pariser Franco an. Theodoricus de Campo[2]) berichtet, daß manche die pausa brevis imperfecta im perfekten tempus mit einem Strich bezeichneten, der halb über, halb unter die Linie reichte. Über Theodoricus de Campo hinaus geht Anonymus VI (C. S. I). Er stellt nicht allein für die brevis, sondern auch für die semibrevis dem perfekten und imperfekten Wert entsprechende Pausenzeichen auf, und zwar für brevis perfecta, für brevis imperfecta, für semibrevis perfecta und für semibrevis imperfecta. Die hier dargebotenen Pausenzeichen der semibrevis finden wir bei Simon Tunstede[3]) und Johannes Hanboys[4]) wieder[5]).

In der »*Musica practica*«[6]) und den »*Diffinitiones*«[7]), welche sicherlich beide demselben Autor Johannes de Muris zugehören, wird entsprechend den Notenfiguren von vier Graden der Pausen gesprochen. Dieselben werden aber nicht näher bezeichnet, die überlieferten Beispiele sind

1) Vgl. »*Ars perfecta*« (C. S. III, 35 b.) und »*Liber musicalium*« (C. S. III, 45 b).
2) C. S. III, 189 a.
3) C. S. IV, 272 a.
4) C. S. I, 446 b ff.
5) Eine ganze Reihe instruktiver Beispiele für die Pausenlehre des Anonymus VI finden sich in dem in Handschrift London, British Museum, *Bibl. Reg. 12 C. VI.* auf fol. 59—81 enthaltenen »*Tractatus de musica*«. Treffliche Beispiele aus der Praxis liefert die Handschrift Oxford, Bodley *Ms. E. mus. 7* (Siehe Stainer, *Early Bodleian Music* I, Tafel X ff.) und Oxford Bodley *Ms. Mus. d. 143* (Stainer, Early Bodleian Music I, Tafel XVI f.).
6) G. S. III, 296 a.
7) C. S. III, 105 a.

offenbar falsch. Aus der Beschreibung des Anonymus VI[1]), welcher sich vielfach auf die oben genannten Werke stützt und die Pausenlehre des Johannes de Muris besonders bekämpft, läßt sich Folgendes eruieren:

Die entsprechend den Notenformen aufgestellten Grade umfassen je drei Pausen, deren jede dritte in der Form mit der ersten des folgenden Grades übereinstimmt.

1. gradus	triplex longa longissima	duplex longa longior	simplex longa longa
2. gradus	longa perfecta longa	longa imperfecta semilonga	brevis brevis
3. gradus	brevis perfecta brevis	brevis imperfecta semibrevis	semibrevis minor
4. gradus	semibrevis perfecta minor (parva)	semibrevis imperfecta semiminor (minor)	minima minima

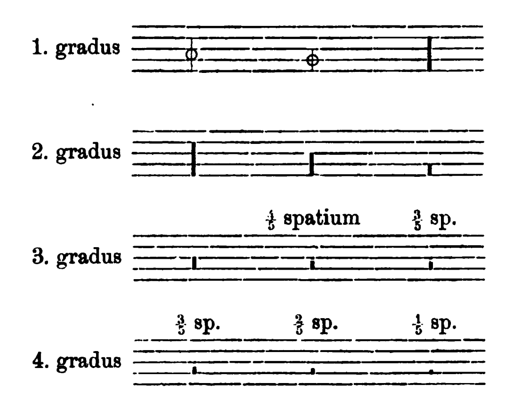
Sicher ist, daß ein Strich durch ein spatium die brevis perfecta-Pause darstellt. Unverständlich bleibt aber, wie Anonymus von einer Fünfteilung des spatium zur Erzielung der kleineren Pausen reden kann[2]). Nach der Lehre der Alten, an die sich Johannes de Muris seinen Worten zufolge anschließt, und mit denen nicht etwa der Kreis Philippe de Vitrys, sondern allein der frankonische Kreis gemeint sein kann, wird das spatium doch nur in drei Teile geteilt, von denen die semibrevis maior zwei und die semibrevis minor einen erhält. Es muß demnach der Verfasser der ›*Musica practica*‹ im Anschluß an irgend einen älteren uns unbekannten Theoretiker auch für die minima einen kleinen Strich als Pause angenommen haben, und zwar einen Strich, der kleiner als die Pause der semibrevis minor war, und muß ferner die Größenverhältnisse der kleineren Pausenstriche modifiziert haben.

Wenn wir weiter auch für den zweiten bis vierten Grad die Pausen der Alten gelten lassen, wie wurden aber die Pausen des ersten Grades gebildet? In dem für die Pausen gegebenen Schema findet sich in den ›*Diffinitiones*‹ sowohl als auch bei Anonymus VI der Kreis gebraucht, der bei der Pausenlehre eines gewissen Meisters Philipotus ebenfalls eine Rolle spielt. Dieser mag bei den Pausen des ersten Grades Verwendung gefunden haben, und zwar so, daß die Pausen des zweiten Grades mit

1) C. S. III, 401 b.

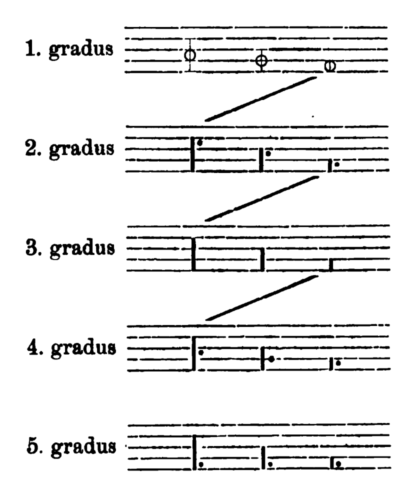
2) Wahrscheinlich liegt hier eine Parallele zur Halbton-Theorie des Marchettus vor.

ihm ausgezeichnet die Pausen des ersten Grades darstellten. Die Pausenlehre mag etwa so ausgesehen haben:



Mit Recht würde Anonymus VI[1]) diese Pausenlehre haben tadeln und geltend machen können, daß bei engen Linien eine derartige Unterscheidung unmöglich wäre.

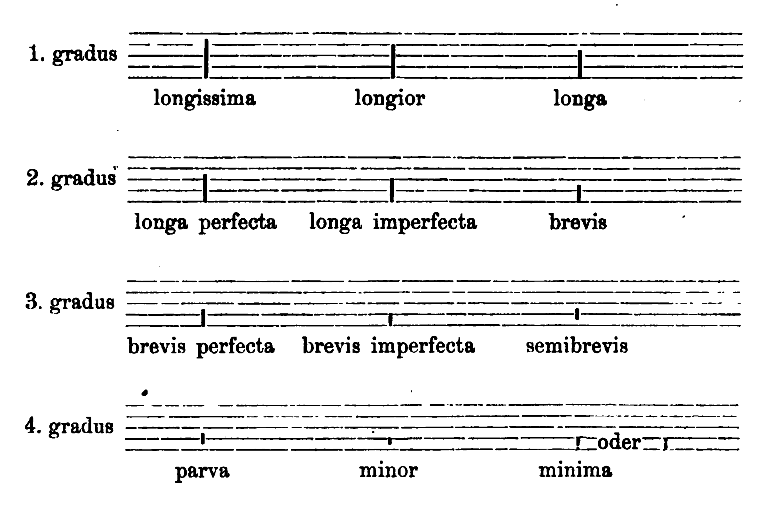
Auch die Pausenlehre des Philipotus[2]) findet nicht seinen Beifall. Besonders störend empfindet er, daß für die perfekte longa, brevis und semibrevis je zwei verschiedene Zeichen gegeben werden.



1) C. S. III, 401 b: *Sed hoc non placet mihi pro tanto, quia dividere unum spatium per partes quinque, sicut patet hic* (Beispiel) *est valde difficile in strictis lineis sive spatiis, etiam valde difficile, immo impossibile posse eas cognoscere seorsum positas, licet possent cognosci quin* (? *cum*) *sint simul.*

2) C. S. III, 402 b. Dort Schreibweise Phillipotus.

Zwischen beiden Lehren vermittelnd stellt Anonymus VI[1]) eine eigene Pausenlehre auf, wobei er mit vielem Geschick eine Unterscheidung der perfekten und imperfekten Pausenwerte anstrebt. Bei ihm überragt in den ersten drei Graden die perfekte Pause die imperfekte um ein halbes spatium. Um die Pausen parva (semibrevis perfecta), minor (semibrevis imperfecta) und minima zu unterscheiden, zieht er die erste durch zwei halbe spatia und gibt der letzten einen Punkt oben oder unten. Die Darstellung seiner Pausenlehre bei Coussemaker ist falsch. Nach dem Texte ergibt sich folgendes Bild:



Dieselbe Pausenlehre treffen wir bei Robertus de Brunham[2]) an. Für die semiminima-Pause bietet der Verfasser des »*Libellus cantus mensurabilis*« als erster eine Form dar, die minima-Pause, deren Strich halbkreisförmig nach rechts umgebogen ist. So findet sie sich auch bei Robertus de Brunham und den Zeitgenossen des Hanboys. Prosdocimus de Beldemandis biegt bei der semiminima-Pause den Strich nach links um. Diese Form dient aber bei Robert de Brunham und den Zeitgenossen des Hanboys als Zeichen der fusa-Pause.

Allen Theoretikern gemeinsam ist die Form der Generalpause, des finis punctorum — eines Vertikalstriches, der alle Spatien durchmißt und ein Musikstück abzuschließen bestimmt ist. Um eine klare Anschauung der Entwickelung der Pausen zu ermöglichen, gebe ich im Folgenden eine tabellarische Darstellung derselben von der Zeit des Johannes de Garlandia bis hin zu Robert de Brunham.

---

1) C. S. III, 402.

2) Vgl. »*Summa*« Magistri Johannis Hanboys (C. S. I, 447 a).

Pausen-

	longissima triplex longa	longior duplex longa	longa perf.	(brevis altera) longa imp.
Johannes de Garlandia				
Aristoteles			pausa	pausula imperf.
Franco von Köln Ars cantus mensurabilis Johannes Ballox			pausa perfecta	pausa imperf.
Franco von Paris Robert de Handlo Anonymus II Petrus Picardus				
Walter Odington				
Philippe de Vitry Johannes Verulus de Anagnia Philippus de Caserta				
Libellus cantus mensurabilis Prosdocimus de Beldemandis				
Theodoricus de Campo				
Anonymus VI (C. S. I)				
Simon Tunstede Johannes Hanboys				
Johannes de Muris Musica practica, Diffinitiones				
Philipotus (nach Anonymus VI) (C. S. III)	perf. imp.	perf. imp.		
Anonymus VI (C. S. III) Robertus de Brunham (nach Joh. Hanboys)		larga perf. larga imp.		

Tafel.

brevis perf.	brevis imp.	semibr. perf.	semibr. imp.	minima	semiminima	fusa
suspirium breve	$= \frac{2}{3}$ brevis semisuspirium maius	$= \frac{1}{3}$ brevis $\frac{1}{2}$ spatium semisuspirium minus				
	$= \frac{2}{3}$ brevis $\frac{2}{3}$ spatium pausa semibrevis maior	$= \frac{1}{3}$ brevis $\frac{1}{3}$ spatium p. semibrevis minor				
	pausa semibrevis maior	pausa semibrevis minor				
			od.			
			od.		Libellus Prosdoc.	
			od.			
			od.			
			od.			
	$\frac{4}{5}$ sp. $\frac{4}{5}$ sp. od. (?)	$\frac{3}{5}$ sp.	$\frac{2}{5}$ sp.	$\frac{1}{5}$ sp.		
				od.		

Im Anschluß an dieses Kapitel seien noch zwei Zeichen erwähnt, die leicht als Pausenzeichen ausgelegt werden könnten: das Wiederholungszeichen und die Fermate. Ersteres hatten wir bereits in der ars antiqua angetroffen. Für seinen Gebrauch galt folgendes Prinzip: so viele vertikale Parallelstrichelchen wurden an den Schluß eines Teils in das Liniensystem gesetzt, wie oft dieser Teil wiederholt werden sollte. In Motette II von Adam de la Hale[1]) findet sich z. B. zur Bezeichnung der viermaligen Wiederholung eines Teils ⁞⁞ und ⁞⁞ und im Codex Montpellier zur Bezeichnung der dreimaligen Wiederholung ⁞ (fol. 368)[2]). In Oxford, Bodley *Douce 139* ist die Wiederholung eines Satzes durch zwei durch zwei Spatien gehende Striche angedeutet ‖[3]). Eine ähnliche Praxis haben wir bereits im »Roman de Fauvel« kennen gelernt, wo den semibrevis-Pausen ähnlichen Parallelstrichelchen noch das Wörtchen *it.* (*iterum*) hinzugefügt ist[4]). In der Theorie begegnet uns das Wiederholungszeichen erst spät im 15. Jahrhundert. Egidius de Murino[5]) kennt sowohl eine ältere Bezeichnung der Wiederholung mit den lateinischen Ziffern I, II, III, IIII, die den Parallelstrichelchen entsprechen würden, als auch eine jüngere mit arabischen Zahlen. Anonymus XII[6]) bringt als erster das Wiederholungszeichen unter der Form :‖:, die unbedeutend modifiziert noch heute gebräuchlich ist.

Auch mit der Fermate beschäftigt sich die Theorie erst ziemlich spät. Die früheste Nachricht, bei Anonymus V[7]), kommt aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ihr zufolge scheint der Gebrauch der Fermate, die unter dem Terminus *quietantia* geht, aus Frankreich zu stammen. Der im Anfang des 15. Jahrhunderts schreibende Anonymus X[8]) gebraucht für die Fermate den Ausdruck *cardinalis*: *Item sciendum quod plures reperiuntur longae coronas in capitibus suis deferentes ut sic*: 𝅘 𝅘 *quae cardinales a musicis nuncupantur. Denotatur autem per easdem notulas in eis fieri pausam modicam concentus*

1) Vgl. E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle.*

2) Vgl. E. de Coussemaker, *L'art harmonique aux 12e et 13e siècles*, S. LXXVIII.

3) Siehe das Faksimile auf Tafel 24 von H. E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century.*

4) Siehe oben S. 57. — Die Messe von Tournai setzt zur Bezeichnung der dreimaligen Wiederholung einer Tonreihe 3 semibreves in der Tonhöhe des Anfangstones.

5) C. S. III, 125 a. 6) C. S. III, 483 b.

7) C. S. III, 397 a: *Ponunt etiam Galli aliam figuram quae vocatur quietantia et haec quidem a proprietate sua sumpsit sibi nomen, quia in ipsa cantores quiescunt. Et sciendum quod in omnibus partibus prolationis talis figuratio potest fieri praeter in minima; ratio potest esse, quia numquam cantus finitur in minima nec in minima cantor potest pausare, quia remanet tempus incompletum.*

8) C. S. III, 415 b.

et protractionem spiraminis absque plena notularum prolatione. Während die *quietantia* auf allen Notengattungen mit Ausnahme der minima stehen durfte, sehen wir die *cardinalis,* unter der wir nichts anderes als eben die quietantia zu verstehen haben, nur auf longae Platz finden. Anonymus XII[1]), welcher die Fermate sowohl unter dem Namen cardinalis als auch unter dem neuen Terminus *signum concordationis* kennt, beschränkt nicht den Gebrauch auf eine bestimmte Notenform. Adam de Fulda[2]) führt die Fermate unter dem Namen *pausa generalis* auf, während der wenige Jahre früher schreibende Johannes Tinctoris[3]) sich des Ausdruckes *mora generalis* bedient. Seine Beschreibung: *Punctus morae generalis est signum in medio semicirculi ab inferiori parte aperti positum, quo in illis notis supra quas constituitur ab omni parte cantus generaliter est morandum* zeigt uns aufs deutlichste, daß die mora generalis voll und ganz, sowohl der Form als auch der Bedeutung nach, unserer heutigen Fermate entspricht.

Drittes Kapitel.

Die Taktzeichen.

Die ars antiqua bediente sich keiner Taktzeichen. Sie bedurfte deren auch nicht, weil sie nur mit perfekter Messung rechnete. Als durch den Einfluß der italienischen Kunst, welcher ohne Zweifel mit der Verlegung des päpstlichen Stuhls nach Avignon (1309) in Verbindung zu bringen ist, imperfekte Mensur in die französische Musik Eingang fand[4]), dienten vor allen Dingen die Pausen zur Erkennung der vorliegenden Taktart. Fand sich eine longa perfecta-Pause, so herrschte sicher der perfekte Modus. Folgten mehrere imperfekte longae-Pausen aufeinander, oder fand sich eine imperfekte longa-Pause zwischen zwei longae, so war auf den imperfekten Modus zu schließen. Zwei aufeinanderfolgende, in gleicher Höhe gesetzte semibrevis-Pausen zeigten klar das perfekte tempus an. Ein weiteres Hilfsmittel zur Bestimmung der Mensur war der Divisionspunkt, dessen Vorkommen stets auf perfekte Messung schließen ließ, wohingegen der Perfektionspunkt, erkennbar daran, daß der mit ihm versehenen Note eine Note kleinerer Gattung folgte, Zeichen für imperfekte Mensur sein konnte.

Das Bestreben, die Mensur zu bezeichnen, begegnet uns zuerst bei

1) C. S. III, 483 b. 2) G. S. III, 362 a.

3) *Tractatus super punctis musicalibus* cap. 18 (C. S. IV, 75 b).

4) Das »*Pomerium*« des Marchettus, welches zuerst über den Gebrauch des tempus imperfectum in der französischen Musik spricht, ist, wie Gerbert an Hand der Widmung beweist, erst nach dem Jahre 1309 verfaßt (G. S. III, 64).

Marchettus in seinem »*Pomerium*« [1]). Wir erfahren, daß gewisse Notatoren an den Anfang eines Musikstückes eine römische I oder II, andere eine arabische 3 oder 2 zur Bezeichnung des tempus perfectum oder imperfectum setzten. Er berichtet auch, daß einige ganz nach Belieben noch andere Zeichen gebrauchten, welche er aber nicht mitteilt. Eins derselben, welches sich auch später bei Philippe de Vitry findet, lernten wir bereits im »Roman de Fauvel« kennen, oder , zwei den semibreves- oder minimae-Pausen ähnliche Strichelchen, welche bald an der Linie hängen, bald auf der Linie stehen.

Eine ausgebildete Taktzeichenlehre begegnet uns zuerst bei Philippe de Vitry in seiner »*Ars nova*« [2]). Er gibt folgende Zeichen:

für den modus perfectus

für den modus imperfectus [3])

O / für das tempus perfectum

C / für das tempus imperfectum.

Von den für das tempus dargebotenen Zeichen gehören die unteren nach de Vitry der älteren Praxis an [4]). In dem zugehörigen Beispiel, wie auch bei Anonymus IV [5]) sind die Striche durch ein Spatium gezogen. Dies widerspricht einmal der Praxis. Alsdann rät aber der Verfasser des »*Speculum musicae*« [6]) selbst, sie so zu schreiben, daß sie eine Linie berühren und nach oben und unten etwas überragen, damit sie genau von den Pausen zu unterscheiden seien.

Philippe de Vitry versucht es weiter, modus und tempus in einem Zeichen zum Ausdruck zu bringen. Für den modus perfectus cum tempore perfecto wählt er den Kreis mit drei Strichelchen und für den modus imperfectus cum tempore imperfecto den Halbkreis mit zwei Strichelchen. Diese beiden Zeichen führt auch der Verfasser des »*Speculum musicae*«, der die ganze Taktlehre der ars nova kennt, auf [7]) und gibt dafür folgende Figuren: und . Die Beispiele der »*Ars nova*« [8]) bei Coussemaker sind offenbar falsch, da in ihnen nicht Strichelchen, sondern Punkte zur Anwendung gelangen.

---

1) G. S. III, 173. 2) C. S. III, 19 b ff.

3) Die Zeichen für den Modus werden uns bald als und , bald als und (A. de la Fage's Anonymus III) und bald als und (Joh. de Muris, *Speculum*) überliefert. Anonymus V (C. S. III, 392 b) beschreibt sie aber ausdrücklich als *quadranguli cum duobus (tribus) lineis ibi perpendiculariter cadentibus.*

4) Bei Coussemaker (S. III, 19 b) steht: *vel secundum aliquos obliquos apponantur tractuli tres* usw. An Stelle des sinnlosen *obliquos* ist zu konjizieren *antiquos.*

5) C. S. III, 379 a. 6) C. S. II, 430.

7) C. S. II, 431 a. 8) C. S. III, 21 a.

Mit der »*Ars nova*« stimmt voll überein Anonymus IV[1]). Auch die über Taktzeichen handelnden Stellen in den »*Quaedam notabilia utilia*«[2]), welche unter dem Namen Johannis de Muris auf uns gekommen sind, gehen auf die angegebene Schrift Philippe de Vitrys zurück.

Die Formen der Zeichen ○ und C geben sehr bald zu Vergleichen mit den Buchstaben O und C Anlaß. So sagt bereits der Verfasser des »*Liber musicalium*«[3]), als welchen ich ohne Bedenken Philippe de Vitry annehme: *Item notandum quod O littera signat perfectionem in cantu, et C littera signat imperfectionem.* Andere Theoretiker setzen den Vergleich mit Buchstaben auch für die Zeichen des Modus fort und führen für den modus perfectus statt [III] den Buchstaben M und für den modus imperfectus statt [II] den Buchstaben N ein[4]). Wieder andere wollen mit dem Buchstaben O zugleich den modus perfectus und das tempus perfectum und mit C zugleich den modus imperfectus und das tempus imperfectum ausgedrückt wissen. Einige setzen auch für den modus imperfectus statt des Quadrats mit zwei Strichelchen zwei Halbkreise in dieser Art: [Zeichen][5]). Alle diese Doktrinen haben aber nur die Bedeutung von Versuchen. Allein weiter entwickelt wurde die Lehre der »*Ars nova*«.

Bei Anonymus III findet sich der Gebrauch der Strichelchen als Mensurzeichen des tempus nicht mehr vor, ebensowenig bei Theodoricus de Campo[6]). Auch die »*Ars perfecta*«[7]) behält für das tempus nur die beiden Zeichen ○ und C bei, bietet aber zum ersten Male Zeichen für die Prolationen dar: drei Punkte innerhalb der tempus-Zeichen für die prolatio maior ⊙ C, zwei Punkte in derselben Weise gesetzt für die prolatio minor ⊙ C. Die so gewonnenen Taktzeichen für modus, tempus und prolatio behalten bis ins 15. Jahrhundert hinein ihre Bedeutung. Wir finden sie bei Anonymus III (de la Fage)[8]), im »*Libellus cantus mensurabilis*«[9]), bei H. de Zelandia[10]), bei Anonymus V[11]) bis zur Zeit des Prosdocimus de Beldemandis. Letzterer berichtet in seinem »*Tractatus practicae de musica mensurabili*«[12]) vom Jahre 1408, daß einige moderne Musiker statt der bisher üblichen drei Strichelchen oder Punkte zur Bezeichnung perfekter Messung der maxima, longa und semibrevis nur einen setzen und die imperfekte Messung durch Weglassen jeglichen

1) C. S. III, 379a. 2) C. S. III, 107a. 3) C. S. III, 44b.

4) Vgl. Johannes de Muris, *Speculum musicae*, lib. VII, cap. XLV (C. S. II, 430b).

5) C. S. II, 430b. 6) C. S. III, 374b. 7) C. S. III, 33.

8) Vgl. J. A. de la Fage, *Nicolai Capuani Presbyteri Compendium musicale edidit, inedita scriptorum anonymorum Fragmenta subiunxit* ... Lutetiae Parisiorum, Typis Bonaventurae et Ducessois, 1853.

9) C, S. III, 54a. 10) Prag, Bibl. Univ., *Ms. XI, E. 9.*

11) C. S. III, 392b ff. 12) C. S. III, 214b ff.

Striches oder Punktes charakterisieren wollen, billigt aber diese Lehre nicht[1]. Auch in Ugolino von Orvieto[2] lernen wir einen Gegner dieser Neuerung kennen.

Bei Prosdocimus[3] begegnen wir zum ersten Male Zeichen für den modus maximarum, die sich von denen des modus longarum nur dadurch unterscheiden, daß die Strichelchen nicht einem Quadrat, sondern einem langgestreckten Rechteck eingezeichnet sind, [III] und [II]. Weiter treffen wir bei ihm zum ersten Male den nach links geöffneten Halbkreis an, der in der Praxis weit früher nachzuweisen ist und bei den verschiedenen Theoretikern nicht immer die gleiche Funktion ausübt. Nach Prosdocimus[4] wollen einige bei diesem Zeichen Ↄ die Notenreihe derart ausgeführt wissen, daß der effektive Wert zum geschriebenen sich wie 4 : 3 verhält. Gewöhnlich zieht aber das angegebene Zeichen eine Reduktion der Werte auf die Hälfte nach sich. Denselben Effekt hat auch ein durch die tempus-Zeichen gezogener Vertikalstrich. Guilelmus Monachus[5] sagt hierüber: *Nota quod omnia signa reverse facta sunt per medium antecedentis, ut hic patet in signis sequentibus*: ⊙ Ↄ C Ↄ. *Omnia autem ista signa quatuor sunt per medium, scilicet haec*: ⏀ ₵ ⏀ ₵ Werden die gewendeten Zeichen noch durchstrichen, so gilt jede Note nur ein Viertel ihres Wertes.

In der ersten Zeit der ars nova zeigte man sich bestrebt, die herrschenden Taktverhältnisse durch ein einziges Zeichen statt der besonderen Zeichen für modus und tempus zu erkennen zu geben. Die Figuren, welche Philippe de Vitry für die Verbindung von modus und tempus in seiner »*Ars nova*« darbietet, scheinen bei seinen Zeitgenossen keinen großen Anklang gefunden zu haben. In der »*Ars perfecta*« finden wir sie schon nicht mehr. Vielleicht schien die Ähnlichkeit mit den Zeichen für die Verbindung von tempus und prolatio zu groß. Zudem hielt man sich in der Zeit der ars nova nicht mehr so ängstlich an dem modus-Begriff und kam in den meisten Fällen mit der Bezeichnung von tempus und prolatio aus. Ja, wir werden sehen, daß sich die Praxis bis ins 15. Jahrhundert hinein überhaupt nur in seltenen Fällen der Taktzeichen bediente. Wollte man aber modus und tempus zum Ausdruck bringen, so stellte man eben die sie charakterisierenden Zeichen nebeneinander. Statt des Quadrats mit drei oder zwei Strichelchen scheinen in solchen Fällen manche Notatoren den Ganz- und Halbkreis verwendet zu haben. Bartolomeo Ramis de Pareia

1) *Sed istis nullatenus est adhaerendum, quoniam absque ratione operantur.*

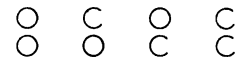
2) Sein Traktat findet sich in Rom, Bibl. Casanatense, *Ms. c. II, 3* (*2151*). Die einschlägige Stelle ist abgedruckt bei Ambros, Geschichte der Musik III, 150, Anmerkung. Vgl. auch Utto Kornmüller, Musiklehre des Ugolino von Orvieto (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895).

3) C. S. III, 214b. 4) C. S. III, 216b und 217b. 5) C. S. III, 274a.

berichtet uns wenigstens in seiner »*Musica practica*«[1]) von einer alten Darstellung der Taktverhältnisse, modus sowohl als auch tempus durch Ganz- und Halbkreis auszudrücken:

○ ○ modus perfectus cum tempore perfecto
○ C modus perfectus cum tempore imperfecto
C C modus imperfectus cum tempore imperfecto
C ○ modus imperfectus cum tempore perfecto.

Während hier die Kreise und Halbkreise nebeneinander stehen, soll nach dem Zeugnis des Ramis[2]) dessen Lehrer Johannes de Monte sie untereinandergestellt haben:



Ja, Adam de Fulda[3]) berichtet sogar von einer alten Praxis, welche die Kreise und Halbkreise ineinanderschob und z. B. als Zeichen für den modus maior cum tempore perfecto cum prolatione maiori folgende Figur aufstellte ◎, sowie © für den modus maior cum tempore imperfecto cum prolatione maiori usw.[4]).

Doch kehren wir an den Anfang des Jahrhunderts zurück. Drei Jahre nach Abfassung des »*Tractatus practicae*« von Prosdocimus entstand der »*Liber de proportionibus*«[5]) des als Musiker wie Theoretiker

---

1) Vergleiche meine Neuausgabe (Beiheft II der Internationalen Musik-Gesellschaft. Breitkopf und Härtel, 1901) S. 87: *Aliis autem modis illa duo signa quadripartita a quibusdam figurantur antiquis, utputa modi cum tempore sic*: ○ ○, C ○, ○ C, C C.

2) Vgl. meine Neuausgabe S. 88. 3) G. S. III, 361 b.

4) Vgl. hierzu die »*Institutio in musicen mensurabilem*«, Erfurt 1513 und Seb. Heyden, *De arte canendi* 1540.

5) Der »*Liber de proportionibus*« bildet einen Teil der »*Nova Musica*«, welche in fünf Büchern (*De consonantiis*, *De speciebus*, *De proportionibus*, *De accidentibus* und *De tribus generibus melorum*) die allgemeine Musiklehre des cantus planus im Anschluß an Hieronymus, Augustin, Boetius, Isidor von Sevilla, Hucbald, Guido von Arezzo, Remigius von Auxerre, Bernardus, Beda und Amalarius behandelt. Das vollständige Werk findet sich in Florenz, Bibl. Riccardiana, *Ms. 134.* Das dritte Buch kommt mehrfach allein in Handschriften vor, so in Venedig *Cod. 7. chart., sec. XV* (*L. VIII, LXXXV*), in Pisa, Bibl. Univ., *IV, 9* und in einer Abschrift eines einst dem Kloster St. Paul zu Ferrara gehörigen Kodex in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna. Über das Verhältnis dieser Handschriften zueinander vergleiche meine Studie »Der niederländische Einfluß in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480« in der »Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, Deel VI, Stuk 4, S. 4 f. Daselbst ist auch das einzig und allein über Mensuralmusik handelnde cap. 25: *De signis et cifris diversorum auctorum*, welches, wenn auch nicht organisch zum Werke gehörig, doch nicht als späterer Zusatz von fremder Hand aufgefaßt werden kann, abgedruckt. Vergleiche ferner hierzu De la Fage, *Diphthérographie musicale*, S. 376 ff. und meine Studie »Dufay und seine Zeit« in den Sammelbänden der IMG. I, 159 f.

gleich bedeutenden Johannes Ciconia, welcher gerade für die Taktzeichenlehre einige wichtige Neuerungen enthält. Ciconia führt als Zeichen für den modus perfectus und imperfectus einerseits einen Vertikalstrich mit drei und zwei Punkten,

|⁝ und |:

andererseits die Zahlen 3 und 2 auf und lehrt eine Bezeichnung des tempus in Verbindung mit der prolatio durch übereinandergesetzte Zahlen, deren untere sich auf das tempus, und deren obere sich auf die prolatio bezieht.

O∴ =	⊙	= $\frac{3}{3}$ =	tempus perfectum cum prolatione	maiori
C∴ =	C·	= $\frac{3}{2}$ =	» imperfectum » »	»
[O:] =	O	= $\frac{2}{3}$ =	» perfectum » »	minori
[C:] = C = Ɔ		= $\frac{2}{2}$ =	» imperfectum » »	»

Die Zahl für den modus ging mit dem Ganz- oder Halbkreis für das tempus mannigfache Kombinationen ein. Gebräuchlicher scheint es gewesen zu sein, mit dem Kreis oder Halbkreis die Zeichengruppe zu eröffnen, wie wir es bei Nicasius Weyts[1]) und Adam von Fulda[2]) beobachten können, wo z. B. O 2 den modus longarum imperfectus cum tempore perfecto und C 3 2 den modus maximarum imperfectus cum modo longarum perfecto cum tempore imperfecto bezeichnet. Doch kommt auch die umgekehrte Anordnung vor. Der kleine Traktat »*De discantu*« bei Anonymus XII[3]) erklärt zum Beispiel:

3 ⊙ = modus, tempus et prolatio perfecta
3 O = modus perfectus, tempus perfectum, prolatio imperfecta
3 C = modus perfectus, tempus imperfectum, prolatio imperfecta

Diese Praxis kann aber nur vorübergehende Bedeutung gehabt haben. Denn da man den Kreis als das Vollkommenere ansah[4]), so bezog man ihn auf die jedesmalige erste Teilung, als diejenige, aus der die andern und damit unvollkommeneren hervorgingen. War z. B. der modus longarum perfectus cum tempore imperfecto zu bezeichnen, so wurde der modus longarum durch den Kreis und das tempus durch eine 2 dargestellt. Der allgemeine Gebrauch war der, daß die Zahl hinter den Kreis zu treten hatte. Handelte es sich um die Bestimmung des modus maximarum cum modo longarum cum tempore, so war nun der Kreis oder Halbkreis Zeichen des modus maximarum, die erste Zahl Zeichen des modus longarum und

---

1) C. S. III, 263b. f. 2) G. S. III, 362a. 3) C. S. III, 493a.
4) Siehe Bart. Ramis de Pareia, *Musica practica*, pars III, tract. I, cap. 2. (Neuausgabe S. 82): *circulus figura perfecta perfectam denotat speciem.*

die zweite Zahl Zeichen des tempus. In allen Fällen deutete der Punkt im Kreise auf die prolatio maior und der leere Kreis auf die prolatio minor. Die sich ergebenden Zeichengruppen sind folgende:

⊙ 3	=	modus	longarum	perf.	cum	tempore	perf.	c.	prolatione	maiori
⊙ 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
○ 3	=	»	»	»	»	»	perf.	»	»	minori
○ 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
Ͼ 3	=	»	»	imperf.	»	»	perf.	»	»	maiori
Ͼ 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»
C 3	=	»	»	»	»	»	perf.	»	»	minori
C 2	=	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»

⊙ 3 3	=	modus	max.	perf.	c.	mod.	long.	perf.	c.	tempore	perf.	c.	prol.	mai.
○ 3 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 2 3	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
○ 2 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 3 2	=	»	»	»	»	»	»	perf.	»	»	imp.	»	»	mai.
○ 3 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
⊙ 2 2	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
○ 2 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
Ͼ 3 3	=	»	»	imp.	»	»	»	perf.	»	»	perf.	»	»	mai.
C 3 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
Ͼ 2 3	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
C 2 3	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
Ͼ 3 2	=	»	»	»	»	»	»	perf.	»	»	imp.	»	»	mai.
C 3 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.
Ͼ 2 2	=	»	»	»	»	»	»	imp.	»	»	»	»	»	mai.
C 2 2	=	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	min.

Diese Lehre treffen wir bei Guilelmus Monachus[1]), in dem Traktate »*De cantu figurato*« des Karmeliters John Hotby[2]), in der »*Musica practica*« des Ramis de Pareia[3]), bei Gafurius, Spataro, Aron, dem Leipziger Anonymus, Nicolaus Wollick, Jo. Knapp, Bernard Bogentantz, Seb. Heyden, Glarean und andern an.

Bisher sahen wir Zahl und Kreis nur modi und tempus bezeichnen. Daß einzelne Praktiker sie auch zur Feststellung der prolatio verwendeten, darüber erfahren wir von Tinctoris (C. S. IV, 175 b). Unwillig ist er z. B., daß Domarto das temp. imperf. cum prol. maiori durch Vorsetzung von C 3 anzeigt. Ebensowenig billigt er aber das Verfahren Cousins, mit demselben Zeichen C 3 das temp. perf. c. prolatione minori ausdrücken zu wollen, d. h. den Halbkreis auf die Prolation zu beziehen.

Der allgemeine Gebrauch neigte mehr dazu, die Zahl hinter den

1) C. S. III, 301 ff. 2) C. S. III, 331.
3) Neuausgabe S. 82 f.

Kreis zu setzen. Gegen diese Regel kämpft, wie wir von Ramis[1]) wissen, dessen Lehrer Johannes de Monte, wofern es sich um **eine** Zahl handelt, an und verlangt, daß dieselbe unter den Kreis oder Halbkreis gestellt werde:

O C O C
3 3 2 2

Daß aber auch hier die Zahlen dem Kreiszeichen vorangesetzt werden konnten, bez. von einigen Theoretikern vorangesetzt wurden, beweisen die »*Regulae contrapuncti*« Joannis Octobi *carmelitae*[2]). Daselbst heißt es deutlich: *Figura ternarii vel binarii praeposita ante circulum vel semicirculum significat brevem perfectam vel imperfectam. Circulus vero vel semicirculus significat longam perfectam vel imperfectam. Ambae figurae ternarii vel binarii praepositae ante*[3]) *circulum vel semicirculum prima representat brevem perfectam vel imperfectam et secunda longam perfectam vel imperfectam. Circulus vel semicirculus vero significat maximam perfectam vel imperfectam et plenitudo sive vacuitas numquam mutat significationem.* Das nun folgende Beispiel gibt allerdings die Taktzeichen in der allgemein üblichen Weise; es ist dies aber nicht Beweis genug, um etwa den Inhalt obiger Worte anzuzweifeln; selbst nicht zusammengehalten mit der Tatsache, daß die Ausdrucksweise ungewöhnlich und die hier gegebene Lehre mit der des Traktates »*De cantu figurato*« desselben Verfassers in Widerspruch steht. Johannes Octobi steht eben mit seinen »*Regulae contrapuncti*« mitten in der Entwickelung, gerade wie Johannes de Monte. Man hatte sich damals noch nicht zu einer allgemein anerkannten Taktzeichen-Lehre durchgerungen.

Ehe wir zur Neuerung des bedeutendsten Theoretikers des 15. Jahrhunderts, Johannes Tinctoris, übergehen, wollen wir noch die Taktzeichen nachholen, welche Anonymus XI[4]) und XII[5]) als Lehre der Alten darbieten, und welche verwandte Züge mit den Taktzeichen in Kodex Florenz, Bibl. Laur. *Redianus 71*, fol. 14 v. aufweisen. Durch Vergleich beider Darstellungen lassen sich die Fehler der Überlieferung leicht ausmerzen. Die Zeichen stellen eine Verbindung des alten Moduszeichens □[6]), der drei oder zwei Striche für Bezeichnung des tempus

1) Neuausgabe S. 88: *Alii vero ut magister meus* Johannes de Monte .... *ad latus signum unum, ut disposuimus, negabat esse ponendum et unum sub alio concedebat hoc modo* O C O C / O O C C *vel, si geometricae figurae Indorum caracteribus misceantur hoc modo* O C O C / 3 3 2 2, *ita tamen ut superius signum istorum teneat vicem prioris aliorum antiquorum ratione fundati.*

2) Florenz, Bibl. Med. Laurenziana, *Plut. 29, 48.*

3) In Ms. *praeponantur.*

4) C. S. III, 468 b. f.

5) C. S. III, 489 b. f.

6) Die Strichelchen zur Bezeichnung der perfekten oder imperfekten Messung

perfectum oder imperfectum und der drei oder zwei Punkte zur Bezeichnung der prolatio maior oder minor dar. In folgender Tabelle sind die alten Taktzeichen den neuen Bezeichnungen gegenübergestellt.

secundum antiquos	secundum modernos
oder	⊙ 3 = mod. perf. c. tempore perf. c. prolatione maiori
	○ 3 = » » » » » » » minori
	Ͼ 3 = » imp. » » » » » maiori
	C 3 = » » » » » » » minori
	⊙ 2 = » perf. » » imp. » » maiori
	○ 2 = » » » » » » » minori
	Ͼ 2 = » imp. » » » » » maiori
	C 2 = » » » » » » » minori

Die oben angegebenen Bestandteile der Zeichen weisen darauf hin, daß diese, falls sie wirklich einer älteren Praxis entsprechen und nicht bloß von Anonymus XI oder XII auf Grund von Nachrichten über die ältere Praxis konstruiert worden sind, vor der Zeit der »*Ars perfecta secundum Philippum de Vitriaco*« entstanden sein müssen.

Die Taktzeichen in *Red. 71*, fol. 14 v. sind diese[1]):

oder · ⊙ = mod. max. perf. c. modo long. perf. c. temp. perf. c. prol. maiori.

oder ⊙ = mod. max. perf. c. modo long. perf. c. temp. imperf. c. prol. maiori.

oder ○ = mod. max. perf. c. modo long. perf. c. temp. perf. c. prol. minori.

Ↄ = mod. max. perf. c. modo long. perf. c. temp. imp. c. prol. minori.

= » » imp. » » » imp. » » perf. » » maiori.

C = » » » » » » » » » imp. » » maiori.

○ = » » » » » » » » » perf. » » minori.

Ↄ = » » » » » » » » » imp. » » minori.

Auf fol. 21 v. werden sie noch einmal angegeben:

Die Logik dieser Zeichengebung vermag ich nicht recht zu erkennen.

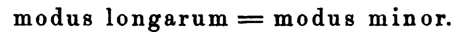
---

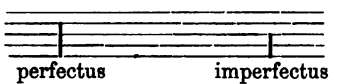
kommen hier nicht in Anwendung. Vielmehr steht das Quadrat für den modus perfectus, der einfache Vertikalstrich für den modus imperfectus.

1) Die Mitteilung derselben verdanke ich Herrn Dr. Ludwig in Potsdam.

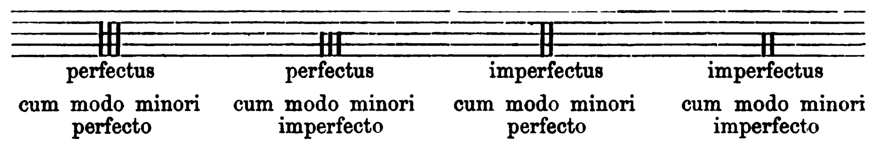
Eine Neuordnung der Taktzeichenlehre wurde angestrebt durch Johannes Tinctoris. Er knüpfte dabei an die ältere Praxis an. Wir haben schon oben gesehen, daß die Pausen ein vorzügliches Mittel waren, die Mensur zu erkennen. Kein Wunder, wenn schließlich die Pausen zu direkten Mensurzeichen wurden. Schon Aegidius de Murino[1]) sagt. daß die dreizeitige longa-Pause nur im perfekten Modus stehen könne, »*quia significat modum perfectionis*«. Waren aber die zwei- und dreizeitigen longa-Pausen einmal die charakteristischen Zeichen für den modus longarum imperfectus und perfectus, so blieb, da eine Pause mehr als drei Spatien nicht durchlaufen durfte[2]) und ja auch bestenfalls nur vier Spatien zur Verfügung standen, nichts anderes übrig, als die Mensurzeichen der modi longarum für Bezeichnung der modi maximarum, je nachdem sie imperfekt oder perfekt waren, zu verdoppeln oder zu verdreifachen.

modus longarum = modus minor.





modus maximarum = modus maior.



So treffen wir zum ersten Male die Taktzeichen für die modi bei Johannes Tinctoris in seinem »*Tractatus de notis et pausis*[3])« an. Der Gebrauch der termini *modus maior* und *minor* ist schon früher bei Christian Sadze de Flandria[4]) nachzuweisen. Zur Bezeichnung des tempus und der prolatio behält Tinctoris die alte Bezeichung ⊙ ○ ⋳ C auch in Zusammenstellungen mit den modi-Zeichen bei. Bei ihm weist z. B:

auf den modus maior perfectus cum modo minori perfecto cum tempore imperfecto cum prolatione maiori und

auf den modus maior imperfectus cum modo minori perfecto cum tempore perfecto cum prolatione minori.

Diese Taktzeichenlehre ist lange in Geltung geblieben, wenn sie auch zeitweilig in den Hintergrund trat oder vorübergehende Wandlung erfuhr, wie z. B. bei Gafurius und dem Leipziger Anonymus[5]), bei denen der

1) C. S. III, 128a.

2) Vgl. Theodoricus de Campo (C. S. III, 189a), Johannes de Muris (Libellus cantus mensurabilis, C. S. III, 57b) und Prosdocimus de Beldemandis (C. S. III, 222b).

3) C. S. IV, 47b ff.

4) C. S. III, 267b.

5) Vgl. H. Riemann in den Monatsheften für Musikgeschichte 1897, Nr. 11.

modus maior perfectus nur durch zwei und der modus minor perfectus durch eine durch drei Spatien gehende longa-Pause charakterisiert werden, während die imperfekten modi unbezeichnet bleiben.

Es möge nun zur Veranschaulichung der Entwickelung der Taktzeichen eine tabellarische Aufstellung folgen. In dieselbe konnten, abgesehen von der Verbindung von tempus und prolatio, sowie der modi, nur die einfachen Zeichen aufgenommen werden. Die Entwickelung umfaßt die Zeit von Marchettus von Padua bis Johannes Tinctoris, d. h. etwa die Zeit von 1300—1480.

	Modus maximarum		Modus longarum		Tempus		Prolatio[1]	
	perfectus	imperfectus	perfectus	imperfectus	perfectum	imperfectum	maior	minor
Marchettus von Padua					I 3	II 2		
Philippe de Vitry, Ars nova Anonymus IV (C. S. III) J. de Muris, Quaedam notabilia			[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○ [Pausenzeichen]	C [Pausenzeichen]		
Anonymus III (C. S. III) Theodoricus de Campo			[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○	C		
Ph. de Vitry, Ars perfecta Anonymus III (de la Fage) Libellus cantus mensur. H. de Zeelandia Anonymus V (C. S. III)			[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○	C	⊙ Ͼ	⊙ Ͼ
Johannes de Muris, Speculum musicae			M	N	O	C		
Ugolino von Orvieto			[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○	C	⊙ Ͼ	⊙ Ͼ
Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus practicae de arte mensurabili	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○	C	⊙ Ͼ	⊙ Ͼ
Prosdocimus: secundum aliquos modernos	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	□	○	C	⊙ Ͼ	○ C
Johannes Ciconia, Liber de proportionibus			[Pausenzeichen] [Pausenzeichen] 3	[Pausenzeichen] [Pausenzeichen] 2	○	C	⊙ Ͼ ⊙ Ͼ	○ C
Nicasius Weyts, Regulae	3	2	3	2	○	C	⊙ Ͼ	○ C
Johannes Tinctoris, Tractatus de notis et pausis	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	[Pausenzeichen]	○	C	⊙ Ͼ	○ C

1) Für die Prolationen charakteristisch sind nicht die Kreise oder Halbkreise, sondern das, was sich in ihnen befindet: die plenitudo und die vacuitas.

Nachdem wir die Taktzeichen-Lehre dargelegt haben, wollen wir noch einen Blick auf die Takt-Künsteleien werfen, welche unter dem Namen *proportiones* im Anfange des 15. Jahrhunderts zugleich mit dem Auftreten der Niederländer aufkommen, und deren Ausbildung von nun an den Theoretikern als eine der Hauptaufgaben musikalischer Spekulation gilt. Wie eine Krankheit greift die neue Lehre um sich und nimmt namentlich im 16. Jahrhundert ungeahnte Dimensionen an. Die Theorie verknöchert und verliert sich in unfruchtbaren Rechnereien.

Zuerst begegnen wir der Proportionslehre bei Prosdocimus de Beldemandis. In seinem »*Tractatus practicae de musica mensurabili*« [1]) heißt es, nachdem er dargelegt hat, daß mit der Kaudierung nach unten eine Wertvergrößerung (*augmentatio*) und mit der Kaudierung nach oben eine Wertverminderung (*diminutio*) verbunden ist: *Sed quia signa superius posita, scilicet caudationes suprapositae non sunt signa communia omnibus figuris atque ipsarum pausis deservire potentia, ideo intendo ostendere modum inveniendi aliqua signa communia omnibus figuris atque ipsarum pausis deservire potentia, per quae poterimus quamcunque figuram sive eius pausam diminuere ad quamcunque proportionem nobis delectabilem.* Die Worte »*intendo ostendere modum inveniendi*« erwecken den Schein, als ob Prosdocimus der Vater der neuen Lehre sei. Da die Kaudierung nach oben nicht bei allen Notenwerten anzuwenden ist, will er ein Mittel an die Hand geben, durch welches wir jeden Notenwert auf ein jedes uns erwünschte Verhältnis herabsetzen können. Soll eine Tongruppe so vorgetragen werden, daß der effektive Wert zum notierten sich wie 2 : 1 verhält, d. h. daß die Noten unter dem halben Werte gehen, so lehrt er, unmittelbar vor diese Tonreihe den Bruch $\frac{2}{1}$ zu setzen. Betreffende Stelle steht dann in der proportio dupla. Soll sich Ausführung zu Notation wie 3 : 1 verhalten, d. h. jede Note auf ein Drittel ihres Wertes reduziert werden, so ist betreffender Notenreihe das Zeichen $\frac{3}{1}$ unmittelbar voranzusetzen — es herrscht die proportio tripla. Sollen bei der Ausführung drei Noten auf zwei notierte gleicher Gattung kommen, d. h. jede ein Drittel ihres Wertes verlieren, so wird dies durch den Bruch $\frac{3}{2}$ bezeichnet (*proportio. sesquialtera*). Von weiteren Proportionen führt Prosdocimus $\frac{4}{3}$ (*proportio sesquitertia*) und $\frac{9}{4}$ (*proportio dupla sesquiquarta*) auf, bemerkt aber, daß man in der gleichen Weise fortfahren und wunderbare Proportionen aufstellen könne.

Guilelmus Monachus [2]), in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, behandelt die Proportionslehre bereits auf breiterer Grundlage. Ihm sind die Proportionen nicht allein Mittel der Diminution, sondern auch der Augmentation. Er unterscheidet sowohl eine proportio dupla $\frac{2}{1}$ als sub-

---

1) C. S. III, 218 f. 2) C. S. III, 277 ff.

dupla $\frac{1}{2}$, sowohl eine proportio quadrupla $\frac{4}{1}$ als subquadrupla $\frac{1}{4}$ usw. Diese Proportionslehre hier weiter zu behandeln, liegt aber außerhalb des Rahmens unserer Arbeit, die sich im wesentlichen die Erforschung der Notationsverhältnisse bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts als Ziel gesteckt hat und über diese Zeit nur hinausgeht, wofern es sich darum handelt, Entwickelungen bis zu einem gewissen Abschlusse zu verfolgen. Es sei noch kurz darauf hingewiesen, daß allmählich die ganze Proportionslehre, wie wir sie bei Boetius finden, auf den Takt angewendet wird und hier wie dort 5 genera inaequalitatis unterschieden werden: *genus multiplex*, *superparticulare*, *superpartiens*, *multiplex superparticulare* und *multiplex superpartiens*. Eingehend werden diese unter dem neuen Gesichtspunkte von Johannes Tinctoris in seinem »*Proportionale musices*« abgehandelt.

Viertes Kapitel.

Die Punkte.

Der Terminus »*punctus*« wurde seit der ältesten Zeit der Mensuralmusik neben »*nota*» für die geschriebene Note gebraucht[1]). Erst in späterer Zeit (Zeit der ars nova) fing man an, diesen Ausdruck auch auf die *divisio modi* anzuwenden, als jenes Teilstrichelchen, welches sich bereits in der »*Positio*« des Johannes de Garlandia[2]) nachweisen läßt, die Form des Punktes annahm und nicht allein modus-, sondern auch tempus-Werte voneinander trennte. Aristoteles[3]) beschreibt die divisio modi als »*parvus tractulus in forma et longitudine semisuspirii*[4]). Auch Franco hält noch an dieser Form fest. Sehr bald nach ihm muß aber die divisio modi — wahrscheinlich infolge der Ausbreitung der Lehre Petri de Cruce, welcher Punkte für die Abteilung der brevis-Werte vorschreibt — die Form des Punktes angenommen haben.

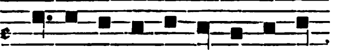
Mit dem Fortschreiten der Theorie erkannte man, daß die divisio modi eigentlich verschiedene Funktionen ausübe. Schon Franco[5]) unterscheidet dasselbe Zeichen als *signum perfectionis* und *divisio modi*[6]). Steht

1) Vgl. »*Discantus positio vulgaris*« (C. S. I, 94b) — »*Positio*« Johannis de Garlandia (C. S. I, 99a) — Anonymus IV (C. S. I, 339a).

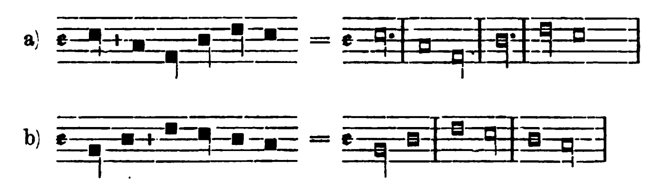
2) C. S. I, 104. 3) C. S. I, 271b.

4) Nach aristotelischer Terminologie die semibrevis-Pause.

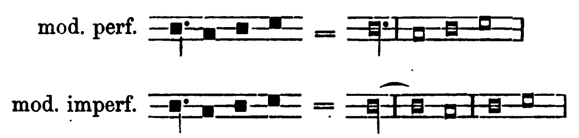
5) C. S. I, 120.

6) Man könnte aus der Definition des divisio modi-Zeichens als »*tractulus* ... *qui divisionem modorum seu perfectionem semper et ubique significabit*« schließen, daß Aristoteles bereits die Unterscheidung von signum perfectionis und divisio modi gekannt hätte, wenn man nicht daraus, daß er nur ein Beispiel 

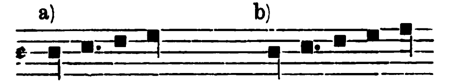
es hinter einer longa, so zeigt es deren Perfektion an, ist also signum perfectionis (a). Findet es sich zwischen zwei breves, so verhindert es deren Zusammenschließen zu einer Perfektion: es teilt die Perfektionen (divisio modi) und macht die den breves vorangehende longa imperfekt (b).



Die gleiche Unterscheidung findet sich bei Walter Odington in seinem Traktate »*De speculatione musicae*«[1]). Auch Marchettus von Padua kennt die beiden Funktionen der divisio modi. Die »*Ars nova*« trennt diese und unterscheidet scharf zwischen *punctus divisionis* und *punctus perfectionis*. Während ersterer nur in perfekter Mensur vorkommt, kann letzterer im zweiteiligen wie im dreiteiligen Takt angewendet werden. Stets macht er die Note, hinter der er steht, perfekt, d. h. dreizeitig:



Der punctus divisionis trennt dagegen Werte, welche sich ohne ihn zu einer Perfektion vereinigt hätten, und wird Veranlassung zu Imperfektion und Alteration:
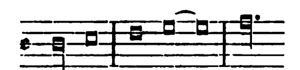


Im Falle a) würde die Tonreihe ohne Berücksichtigung des Punktes zu messen sein: . Der Punkt bewirkt aber, daß sich die breves mit den longae zu Perfektionen verbinden, wirkt also auf die longae imperfizierend. Die Übertragung muß lauten: . Im Falle b) müßten, falls der Punkt nicht vorhanden wäre, die drei breves zu einer Perfektion zusammengezogen werden; die longae wären perfekt, dreizeitig: . Tritt aber der Punkt in Kraft, so muß sich die erste longa mit der ersten brevis zu einer Perfektion ver-

---

gibt, folgern müßte, daß er beide Ausdrücke auf denselben Fall bezieht. Wahrscheinlich liegt überhaupt ein Kopistenfehler *perfectionem* für *perfectionum* vor.

1) C. S. I, 236f.

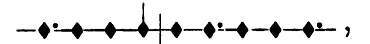
einigen, das heißt: die longa wird zweizeitig, imperfekt. Die nun folgenden beiden breves müssen ebenfalls eine Perfektion bilden. Um die für den perfekten Modus nötigen drei tempora zu erzielen, ist der Wert der letzten brevis zu verdoppeln. Es ergibt sich somit folgende Messung:



Hier hat also der Punkt teils imperfizierende, teils alterierende Wirkung. Diese beiden Funktionen des punctus divisionis scheinen einige Theoretiker getrennt und zwischen einem *punctus imperfectionis* und *alterationis* unterschieden zu haben[1]). Gegen sie geht Anonymus I mit scharfen Worten vor und nennt ihre Lehre schlecht und absurd[2]), er hält allein am punctus divisionis und perfectionis fest. Um den Unterschied zwischen diesen beiden recht klar werden zu lassen, seien einige hierauf bezügliche Stellen aus einem Glossar des 15. Jahrhunderts zum »*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*« mitgeteilt[3]):

Glosa [*de puncto*]

De puncto posito post semibrevem, brevem vel longam dubitatur, an sit punctus perfectionis an divisionis. Dicimus, quod punctus positus post semibrevem minoris prolationis potest perficere et dividere, ut si fuerint tres semibreves vel plures, quarum una vel plures sint punctatae ut hic



tunc enim talis punctus dicitur esse perfectionis. In maiori etiam prolatione punctus post semibrevem tunc perficit tunc dividit, ut intelligenti patet.

---

1) Auch der aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammende Traktat »*De semibrevibus caudatis a parte inferiori*« (Paris, Bibl. Ste Geneviève, *Ms. 1257*) unterscheidet einen *punctus alterationis: Postea sciendum est quod quatuor sunt puncti, scilicet punctus alterationis et punctus augmentationis et punctus perfectionis et punctus divisionis.*

Item punctus divisionis dividit tempora unum ab alio ut hic:

Punctus alterationis ponitur pro dando notitia, quod secunda debet alterari et produci ut hic patet per exemplum:

Punctus augmentationis est, quando aliqua notula augmentatur de aliquo ut hic:

Punctus perfectionis est, quando dat perfectionem alicui notulae sicut in modo perfecto longa habet perfectionem suam per illud punctum et sic de brevi et sic (*de*) *semibrevi maioris ut hic patet:*

2) C. S. III, 345a. Vgl. auch »*Quaedam notabilia utilia*« (C. S. III, 106a).

3) Die Kenntnis dieses Glossars verdanke ich der Liebenswürdigkeit des stets hilfsbereiten Herrn Oberbibliothekars Dr. Albert Kopfermann, dem es zum Kauf angeboten worden war.

Potest etiam talis punctus dividere ut in tempore perfecto, in quo causa erit alterationis semibrevis ad perficiendum tempus ut hic: —■—♦·—♦—♦—■—.

Potest etiam dividere in modo minori perfecto, cuius causa brevis alterabitur ad ipsum modum minorem perficiendum, ut hic patet exemplum:

—■—♦·—♦—♦—■—■—.

Potest similiter talis punctus dividere in modo maiori perfecto, cuius virtute etiam ipsa longa dicitur alterari, ut ipse maior modus perficiatur, ut hic: —■—♦·—♦—♦—■—■—■■—. *Si punctus ponitur post brevem temporis imperfecti de modo imperfecto, perficit ut hic:* —■—♦—■—■|■·—■—■—♦—.

Sic de modo perfecto, ut modus compleatur, dividere potest, ut hic apparet:

exemplum —■·—■—■—■|—

Si brevis est temporis perfecti de modo perfecto, dividit, ut hoc patet exemplo: —■·—■—■—■|

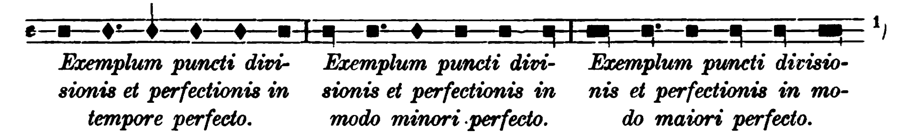
Potest etiam talis punctus perficere, ut hic patet —♦—♦—♦—■·—♦—■|, *et sic talis punctus post brevem positus dividere et perficere potest.*

Si punctus ponitur post longam modi minoris imperfecti in maiori modo imperfecto, perficit ut hic: —■·—■—■—■|

Si in maiori modo perfecto, ut compleatur, potest dividere, ut hic manifeste apparet: —■·—■—■—■■|

Potest etiam talis punctus perficere ut hic: —■—■—■—■·—■—■|

Potest etiam punctus ratione diversorum, quorum ratio in exemplo, simul et semel perficere et dividere, ut hic patet:

[1]

Exemplum puncti divisionis et perfectionis in tempore perfecto.	*Exemplum puncti divisionis et perfectionis in modo minori perfecto.*	*Exemplum puncti divisionis et perfectionis in modo maiori perfecto.*

Dicimus[2]) *epilogando quod duplex est punctus scilicet perfectionis et divisionis. Punctus perfectionis omnem notam a maxima usque ad minimam in omni mensura perficit scilicet modis, tempore et prolatione perfectis et imperfectis. Sed punctus divisionis sua divisione in modo maiori perfecto imperficit maximas dividendo longas. In modo minori perfecto imperficit longas dividendo breves. In tempore perfecto imperficit breves dividendo semibreves. In maiori prolatione imperficit semibreves dividendo minimas. Ubi ergo est puncti divisio, ibi est et mensurae perfectio. Punctus perfectionis ubique perficit, sed punctus divisionis imperficit. Post maximam punctus positus perficit, post minimam dividit; post alias vero notas tum perficit, tum dividit, quamvis utrumque divisionum* (?) *causa facere possit. Puncti divisio*

1) Doppelte Funktion eines Punktes in der ars antiqua findet sich z. B. in folgender Tongruppe: ♦ ♦ ♦· ♦ ♦· ♦ ♦ ♦. Der zweite Punkt ist zugleich punctus divisionis und alterationis. Die Forderung, in solchen Fällen zwei Punkte zu setzen, tritt uns nur bei Anonymus IV (C. S. III, 378b) entgegen [*et sic duos punctos necesse est ponere ibidem*].

2) Vgl. »*Libellus cantus mensurabilis*« III, cap. 1 (C. S. III, 53).

triplex est in modo utroque, maiori scilicet et minori, tempore et prolatione perfectis. In modo maiori punctus dividit longas, in modo minori breves, in tempore perfecto semibreves et in maiori prolatione minimas.

Sahen wir oben schon eine Scheidung des punctus divisionis anstreben, so begegnet uns bald in ähnlicher Weise beim punctus perfectionis ein Versuch, seine beiden Funktionen, nämlich sowohl in dreizeitiger als auch in zweizeitiger Mensur perfekte Messung anzuzeigen, zu trennen. Sicherlich kann hier von zwei verschiedenen Funktionen geredet werden, da es etwas anderes ist, wenn in dreizeitiger Mensur durch den Punkt verhindert wird, daß eine von Natur her dreizeitige Note durch die folgende kleinere Note imperfiziert werde, als wenn in imperfekter Mensur durch den Punkt erst ein dreizeitiger Wert geschaffen werden muß. Der erste, bei welchem diese Scheidung zu erkennen ist, ist Philippe de Vitry in seinem »*Liber musicalium*«[1]). Er behält nur für die erstgenannte Funktion den Namen *punctus perfectionis* bei und stellt für die andere die neue Bezeichnung *punctus additionis* auf. Außerdem führt er zur Kennzeichnung der unter dem Namen Synkope gehenden rhythmischen Verschiebung eine neue Gattung des Punktes, den *punctus demonstrationis* ein. Derselbe wird uns noch bei Erklärung der Synkope begegnen. Somit unterscheidet der Verfasser des »*Liber musicalium*« vier Arten von Punkten:

1. punctus perfectionis
2. punctus divisionis
3. punctus additionis
4. punctus demonstrationis.

Dieselbe Lehre weist auch die »*Ars discantus secundum Jo. de Muris*«[2]) auf. Nur läßt sie den punctus perfectionis, scheinbar als selbstverständlich, unerörtert und gebraucht für den punctus additionis den Terminus *augmentationis*, sowie für den punctus demonstrationis den Terminus *reductionis*. In dem folgenden Beispiele (temp. perf. cum prolatione minori)



ist der erste Punkt ein punctus divisionis, der zweite additionis oder augmentationis, der dritte perfectionis und die beiden letzten demonstrationis oder reductionis.

War man bisher bemüht, die einzelnen Funktionen der Punkte zu trennen, so geht man von nun an wieder auf Einigung derselben aus. Schon in der »*Ars discantus*« fließt der punctus reductionis in den punctus divisionis ein. Prosdocimus[3]) spricht nicht mehr vom punctus reductionis und faßt Perfektions- und Augmentationspunkt wieder zu-

---

1) C. S. III, 42. 2) C. S. III, 92. 3) C. S. III, 213 f.

sammen. Guilelmus Monachus[1]) erwähnt zwar den Reduktionspunkt, meint aber, daß er die gleichen Funktionen ausübe wie der Divisionspunkt, beziehungsweise umgekehrt. Johannes Octobi[2]) unterscheidet nur zwei Arten des Punktes: den *punctus divisionis* und *punctus perfectionis*. Gegen Ende des Jahrhunderts geht man aber wieder auf die Unterscheidungen der Alten zurück. Johannes Tinctoris gibt in seinem Traktate »*Super punctis musicalibus*[3])« wieder drei Punktarten: *divisionis*, *augmentationis* und *perfectionis* an. Ebenso Adam de Fulda, der aber auch von noch feineren Unterscheidungen einzelner älterer Theoretiker wohl unterrichtet ist[4]), Glarean[5]) und andere. Feiner differenziert wieder Adrian Petit-Coclicus in seinem »*Compendium musices*« (1552), indem er zwischen *punctus additionis*, *divisionis*, *alterationis* und *imperfectionis* unterscheidet. Wenn aber auch in der Folgezeit hin und wieder die Bezeichnungen des Punktes wechseln und bald mehr, bald weniger Gattungen auseinandergehalten werden, im Wesen und in der Bedeutung bleibt er sich gleich, solange die alte Mensuraltheorie das Feld behauptet. Bis in unsere Zeit hat sich der Punkt allein in der Bedeutung als Additionspunkt gerettet.

Nicht unerwähnt möge bleiben, daß nach Prosdocimus einige Theoretiker den Punkt für evakuierbar hielten. Wie damals eine Note durch Evakuierung ein Drittel ihres Wertes verlor, so sollte auch der hohle Punkt in seiner Wirkung einen gleichen Abzug erfahren. Natürlich kann es sich nur um den punctus additionis (nach Pr. perfectionis) handeln. Die Stelle bei Prosdocimus[6]) lautet: *Item volunt aliqui alii, quod punctus possit evacuari, sic quod, si talis punctus evacuatus adderetur alicui notae, talem notam augmentaret solum ad duas partes de tribus partibus, ad quas ipsam augmentaret, si plenus foret.* Eine ähnliche Lehre weist Philippus de Caserta[7]) auf. Bei ihm verliert aber der Punkt durch Evakuierung die Hälfte seines Wertes. In praxi werden uns evakuierte Punkte später noch begegnen.

---

1) C. S. III, 275a: *Et nota quod nullus punctus dicitur divisionis quin sit reductionis, qui ab aliquibus dicitur reportationis, quia sic dividit figuram a figura, ergo reducit figuram cum figura* usw.

2) C. S. III, 331b. 3) C. S. IV, 70.

4) »*Musicae*« pars tertia, cap. VIII (G. S. III, 362b): *Unde nos tantum tres ponimus punctos, cum antiqui sex posuerunt, videlicet: punctum additionis, divisionis, perfectionis, alterationis, imperfectionis et transpositionis; sed nos sequentes tres in divisionis puncto consideramus.*

5) Glarean, »*Dodecachordon*«, lib. III, cap. IV, pag. 199 (Ausgabe Bohn, S. 144 ff.).

6) C. S. III, 216b.

7) C. S. III, 120a: *Item si punctus perfectionis vacuus fuerit, accipit diminutionem per dimidiam partem et non per tertiam, quia nihil habet sub se, id est nullam figuram, sicut aliae figurae praedictae.*

In diesem Zusammenhange sei auch hingewiesen auf den *punctus prolationis*[1]), jenen Punkt, welcher in den Taktzeichen des tempus die prolatio maior kennzeichnet, und auf das *signum congruentiae*[2]) ∴, das bald nur zusammenklingende Töne bezeichnet, bald aber, wie wir aus der Praxis sehen werden, bei fugiertem Satze das Eintreten einer aus der notierten Melodie entwickelten andern Stimme zu erkennen gibt. Vielleicht ist dieses Zeichen mit dem *signum intimationis* Adam de Fuldas[3]) ䷀ identisch.

Fünftes Kapitel.

Die Chromatik.

Daß die musica plana alterierte Töne kannte, ist aus den auf uns gekommenen Traktaten zur Evidenz zu erweisen und auch in den letzten Jahren — am umfassendsten von Gustav Jacobsthal in seinem Buche »Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche«[4]) — dargelegt worden. Der Verfasser hält die Chromatik für originär und nimmt an, daß sie erst allmählich aus der kirchlichen Musik verdrängt worden sei. Der umgekehrte Prozeß hat sich aber wahrscheinlich vollzogen, die Chromatik mit den byzantinischen Einflüssen im 9. und 10. Jahrhundert ihren Einzug in den ursprünglich von ihr freien liturgischen Gesang gehalten und sich erst später unter der Einwirkung der Mensuralmusik weiter entfaltet, bis sie durch die Reformbestrebungen fast ganz wieder aus der liturgischen Musik verbannt worden ist. Oddo (»*De musica*«)[5]) kennt *B* $\left(b, \frac{b}{b}\right)$ und *Es* (*es*), sowie *Fis* (*fis*) und *Cis* (*cis*); das System der »*Musica enchiriadis*«[6]) enthält ♭ *B*, *fis* und *cis*. Guido spricht im »*Micrologus*«[7]) cap. 10 von der Anwendung der Diesis, Berno und Cotto geben Methoden an, die systemwidrigen Töne *Es* und *Fis* durch Transposition zu beseitigen[8]), kurz die Vorstellung von chromatisch alterierten Tönen ist vorhanden, wenn auch abgesehen von der Dasian-Notation recht ein Mittel fehlt, sie schriftlich zu fixieren.

Schon in den nicht streng mensurierten einstimmigen Gesängen der Trouvères findet sich, abgesehen von dem *b rotundum*, welches früh der

---

1) Tinctoris, »*Super punctis musicalibus*«, cap. 17 (C. S. IV, 75b).
2) Anonymus XII (C. S. III, 483b). 3) G. S. III, 362a.
4) Berlin, Julius Springer, 1897.
5) G. S. I, 274 (Tabelle). Siehe auch Jacobsthal, a. a. O., S. 30 ff. und Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 61 ff.
6) Vgl. Philipp Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, S. 448).
7) G. S. II, 10a. 8) Vgl. Jacobsthal, a. a. O., Kapitel III und IV.

Note *B* (♮) zur Unterscheidung von *b quadratum* vorgesetzt wurde, ab und zu ein Kreuz. So in der vatikanischen Handschrift *urb. lat. 1490* bei Kompositionen von Adam, Robert de le piere und Gilebers de berne vile vor *f*. Auch in der verwandten Handschrift Siena *H. X. 36* ist mehrere Male *fis* vorgezeichnet. Nicht selten findet sich das *b quadratum* (♮) gesetzt, und zwar in denjenigen Fällen, wo nach der allgemeinen Lehre *b rotundum* (♭), nach der Absicht des Komponisten aber *b quadratum* (♮) zu singen ist.

Von den Mensuraltheoretikern tut zuerst Johannes de Garlandia[1]) chromatischer Töne Erwähnung. Nach ihm beruht der Vortrag des *error* auf Anwendung alterierter Töne, und zwar scheint es sich besonders um die alterierten Töne *fis* und *cis* zu handeln.

Vier Regeln gibt er für die Erkennung des error an:

1) Folgt auf einen mehrere Ganztöne betragenden Sprung der Stimme Halbton und Ganzton in gleicher Richtung, so singt er statt des Halbtons einen Ganzton und verlegt somit den Halbton an die letzte Stelle. Wendungen wie folgende: [Notenbeispiel] bringt er zum Vortrag als: [Notenbeispiel].
2) Macht eine Stimme einen Ganztonschritt abwärts und sofort denselben Tonschritt aufwärts, so wird mit Hilfe des Synemmenon ein Abzug am Ganztonschritt vorgenommen, d. h. es gelangt nur das Halbton-Intervall zur Anwendung. Die Tongruppe [Notenbeispiel: Cuncti -potens] wird z. B. ausgeführt: [Notenbeispiel].
3) bringt er die Lehre des error zur Anwendung, wenn die Stimme eine kleine Terz hinaufsteigt und sofort auf den Ausgangston zurückkehrt, wie in folgendem Beispiel [Notenbeispiel], das er [Notenbeispiel] ausgeführt wissen will.
4) Schließlich tritt die Lehre vom error noch ein, wenn bei einer stufenmäßig fortschreitenden Schlußwendung aufwärts nicht die penultima, sondern die antipenultima zum folgenden Tone ein Halbton-Intervall bildet. Alsdann gelangt der Halbtonschritt erst von der penultima aus zur Anwendung. An Stelle der notierten Reihe [Notenbeispiel] wird gesungen [Notenbeispiel].

Auch beim »*color*«, einer sequenzenartigen Gesangs-Verzierung, scheinen alterierte Töne benutzt worden zu sein. Diese Chromatik kommt

---

1) C. S. I, 115a.

aber in der Schrift nicht zum Ausdruck. Die erste Stelle, bei der Zeichen für die alterierten Töne erwähnt werden, findet sich in der »*Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia*«[1]): *Videndum est de falsa musica quae instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis*[2]). *Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari.* Es wird hier einmal auf die Notwendigkeit der Chromatik für die Instrumentalmusik hingewiesen und erklärt, daß die Chromatik (falsa musica) zur Erscheinung trete, wenn man statt eines Halbtonschrittes einen Ganztonschritt mache. Alsdann wird aber behauptet, daß alle Ganztöne in zwei Halbtöne teilbar seien und die die Halbtöne charakterisierenden Zeichen bei allen Systemtönen hinzugefügt werden können. Welches sind nun die *signa semitonia designantia?* Hierüber gibt uns der Text des dem obigen Zitate folgenden Musikstückes Aufschluß, der uns in der Parallelstelle bei Philippe de Vitry, »*Ars contrapunctus*«[3]) vollständig vorliegt. Es sind die uns aus der musica plana bekannten Zeichen ♭ und ♮.

Aristoteles[4]) gebraucht die falsa musica, um an den Stellen, wo sich dem System nach keine vollkommenen Konsonanzen bilden lassen, solche zu schaffen: *Dicendum est quod mutatio sive falsa musica non est inutilis, immo necessaria propter consonantiam bonam inveniendam. Nam si velimus habere diapente, de necessitate oportet, quod habeamus tres tonos cum semitonio, ita quod si aliqua figura sit in fa b mi, sub ♮ quadrato, et alia sit in f fa-ut acuto per naturam, tunc non est ibi consonantia, sed dissonantia cum semitonio pessima, quia non sunt ibi tres toni cum semitonio, sed duo tantummodo cum duplici semitonio. Verum tamen fieri potest ibidem, sed hoc per falsam musicam. Per falsam musicam fieri appellamus, quando facimus de semitonio tonum vel e converso. Non tamen est falsa, sed inusitata*[5]). *Hoc autem cognoscitur per signum ♮ quadrati vel ♭ rotundi in loco mutato locatum, ita quod dicamus mi durum in fa acuto*[6]) *cum signo ♮ quadrati; vel b rotundum ponamus in ♮ fa mi, vel in consimilibus, ita quod in toni proportione tunc erit diapente*

1) C. S. I, 166b.

2) Vgl. Robert Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte (Monatshefte 1885, Nr. 8), der diesen Satz nach der »*Ars contrapuncti sec. P. de Vitriaco*« als besonders wichtig zitiert.

3) C. S. III, 26a. 4) C. S. I, 258a.

5) Coussemaker schreibt *mutata*. Es gäbe das ja schließlich auch einen Sinn. Wahrscheinlicher ist aber die oben angegebene Lesart, welche sich auch bei Anonymus II und Philippe de Vitry, »*Ars nova*« (C. S. III, 18a) findet.

6) Bei Coussemaker *acutam*.

consonantia. Et ideo falsa musica quandoque necessaria est; etiam et ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur.

Zweck der falsa musica ist dem Aristoteles (wie oben bereits bemerkt) die Herstellung vollkommener Konsonanzen auf allen System-Tönen: Mittel derselben sind ihm ♭ und ♮. Die Bezeichnung alterierter Töne als falsa musica befriedigt ihn nicht völlig. Seine Lehre deckt sich im wesentlichen mit jener der »*Introductio musicae*«.

Der die falsa musica betreffende Satz des »*Compendium musicae*« Franconis[1]): »*Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat*« bietet keine neuen Momente dar. Ebensowenig der aus dem Vergleich mit den »*Regulae*« Roberti de Handlo zum größten Teile als frankonisch erwiesene Anonymus II[2]), dessen Lehre der falsa musica zum Teil wörtlich mit Aristoteles übereinstimmt. Neu ist allein, daß er als Gründe für den Gebrauch chromatischer Töne angibt *causa necessitatis* und *causa pulchritudinis*. Der erste Grund deckt sich mit dem von Aristoteles angegebenen, für die Erkenntnis des zweiten verweist Anonymus auf die *cantinelli coronati* (Sirventes)[3]). In welcher Weise in ihnen die Chromatik besonders zum Ausdruck gelangte, das muß dahingestellt bleiben. Man würde auf alterierte Töne als Schmucknoten schließen können, wenn nicht gerade J. de Grocheo betonen würde, daß der cantus coronatus mit lauter langen und vollkommenen Noten vorgetragen würde.

Der der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörende Traktat »*Quaedam de arte discantandi*« aus Paris *fonds ancien latin 812*[4]) weist in den Beispielen die chromatisch alterierten Töne *fis*, *b* und *es* auf, welche aus dem Bestreben resultieren, von ♭ und ♮ nach oben und unten reine Quarten und Quinten zu bilden.

Ein bedeutender Fortschritt der Chromatik ist bei Walter Odington[5]) zu konstatieren. Er unterscheidet sieben *voces mobiles: E, F, b, c, e, f,* $\overset{b}{b}$. Alteriert werden *E, b, e,* $\overset{b}{b}$ durch Vorsetzung von ♭ rotundum und *F, c, f* durch Vorsetzen von ♮ quadratum. Alle abgewandelten Töne mit Ausnahme der leitereigenen *b* und $\overset{b}{b}$ werden *falsae* genannt, nicht weil sie etwa dissonieren, sondern weil sie außerhalb des Systems liegen (*extraneae*) und bei den Alten ungebräuchlich gewesen sind.

1) C. S. I, 156b. 2) C. S. I, 310b und 312a.

3) Vergleiche die Definition dieser Form in der von mir herausgegebenen »*Theoria*« Johannis de Grocheo (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I, 91 und 94 ff.).

4) Abgedruckt bei E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge* (Paris, Victor Didron, 1852), S. 274—294.

5) *De speculatione musicae* (C. S. I, 216).

Über Odington hinaus geht Anonymus I (de la Fage)[1]. Bei ihm heißt es: *Nota quod tres sunt litterae principales, in quibus incipitur vera musica, videlicet C F G. Nota quod quatuor sunt litterae, in quibus semper incipitur ficta musica, videlicet a b d e, et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa et ubi est fa dicimus mi, sicut clare patet in manu ordinata per fictam musicam.* Die chromatischen Töne erhält man, wenn man, wie aus dem ersten Satze ersichtlich ist, Dur-Hexachorde auf *a*, *b*, *d* und *e* aufbaut.

a		*h*		*cis*	*d*		*e*		*fis*					
	b		*c*		*d*	*es*		*f*		*g*				
					d		*e*		*fis*	*g*		*a*	*h*	
							e		*fis*		*gis*	*a*	*h*	*cis*

Es ergeben sich die alterierten Töne: (*b*), *cis*, *es*, *fis*, *gis*, die ebenfalls in ziemlich übereinstimmender Weise von Nicolaus de Capua gewonnen werden. Einen weiteren Fortschritt bedeuten die Darlegungen in Florenz, *Ashburnham 1119 (olim 1048)*, fol. 50[2]), welche zum Teil auf Anonymus II[3]) zurückgehen; sie offenbaren die chromatischen Töne (coniunctae): *B*, *Es*, *Fis*, *as*, *cis*, *es*, *fis*.

Für die damalige Zeit höchst kühn entwickelt Hieronymus de Moravia[4]) die Chromatik (*synemmena*). Er konstruiert Tetrachorde mit unten liegendem Halbton auf den Stufen *Γ*, *A*, *C*, *D*, *F*, *G*, *c*, *d*, *f*, *g*, woraus sich folgende Reihe chromatischer Töne ergibt: *As*, *B*, *Des*, *Es*, *Ges*, *as*, *b*, *des*, *es*, *ges*, $\substack{as \\ as}$, $\substack{b \\ b}$. Finden sich hier nur *b*-Töne, so entwickelt der Verfasser des dem englischen Anonymus IV angehängten Traktates »*De synemmenis*«[5]) im Quintenzirkel sowohl alle *b*- als Kreuztöne. Unser Kreuz bezeichnet er mit *crux dura vel laborifera*, unser *b* mit *crux dulcedinis vel mollitudinis*.

Bisher hatten wir es nur mit chromatisch alterierten Tönen zu tun. Wirklichen chromatischen Gängen begegnen wir zuerst bei Marchettus von Padua[6]). Nach seiner Lehre findet an Stellen, wo des Zusammenklangs wegen eine Teilung des Ganztons in einen diatonischen und enharmonischen Halbton oder chromatischen Halbton und Diesis vor sich geht, eine Permutation, das heißt eine Veränderung des Tonnamens in

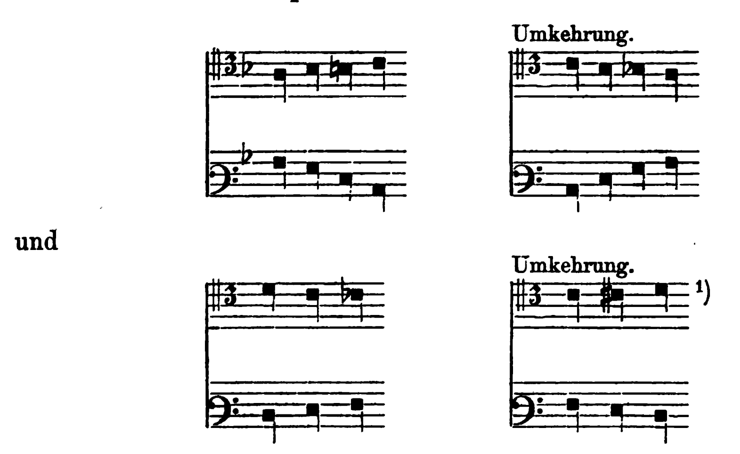
1) J. A. de la Fage, *Nicolai Capuani Presbyteri compendium musicale edidit, inedita scriptorum anonymorum Fragmenta subiunxit* ... Lutetiae Parisiorum, Typis Bonaventurae et Ducessois, 1853.

2) Herr Dr. Ludwig (Potsdam) überließ mir gütigst sein Exzerpt, wofür ich ihm zu Dank verpflichtet bin.

3) C. S. I, 312a. 4) C. S. I, 86a.

5) C. S. I, 364f. 6) G. S. III, 89.

demselben Zwischenraum oder auf derselben Linie, aber auf verschiedenen Tönen statt. Als Beispiele bietet er dar:



Zeichen der Permutation sind ihm: ♮ quadrum, ♭ rotundum und die falsa musica, von denen letzteres nur in der Mensuralmusik oder im kolorierten und in die Mensuralmusik übergehenden cantus planus vorkommt (Tenöre von Motetten usw.). Die beiden ersten Zeichen sind aus der musica plana bekannt. Das Zeichen der falsa musica, welche übrigens Marchettus lieber *musica colorata* genannt wissen will, ist aber in theoretischen Handschriften kaum jemals richtig überliefert worden. Daß die falsa musica über ein eigenes Zeichen verfügte, ist klar den Worten des Marchettus zu entnehmen[2]: *Sunt enim nonnulli, qui ipsum ♮ et tertium signum, quod, ut praedicitur, a vulgo falsa musica nominatur, eodem modo figurant, propriam proprietatem et diversam eorum penitus ignorantes. Nam propria proprietas ♮ est semper dividere tonum per enarmonicum et diatonicum semitonia, vel e contrario, ut superius est ostensum. Alterius vero signi proprietas est, tonum dividere per chromaticum et diesim et semitonium enarmonicum per medietatem, pro quibusdam, ut supra dictum est, consonantiis potius dissonantiis assumendis.* Dieses Zeichen der falsa musica können wir aus den praktischen Denkmälern der damaligen Zeit eruieren, es ist das Kreuz ♯, welches bei flüchtigerer Schreibweise völlig unserem heutigen Kreuz entspricht. Von dem dreieckigen Zeichen ◺, der Hälfte des ♮ quadrum, das nach Marchettus von einigen Musikern vor ihm als Bezeichnung der musica colorata gebraucht sein soll, läßt sich in der auf uns gekommenen Praxis keine Spur nachweisen.

Welche Veränderungen werden nun durch diese Zeichen hervorgerufen? Ein ♭ vor *a* macht z. B. aus dem Ganzton *g a* ein semitonium

1) Siehe auch die Beispiele im »*Lucidarium*«, tract. II, cap. 6—8 (G. S. III, 74b. ff.).
2) *Lucidarium*, tract. VIII, cap. 2 (G. S. III, 89b).

enharmonicum *g as*, als Rest bleibt ein semitonium diatonicum. Die musica falsa erhöht einen Ton um ein semitonium chromaticum, der Rest bis zum nächsten vom Stammton um einen Ganzton abstehenden leitereigenen Ton ist eine *diesis.* Diese gilt als Hälfte des semitonium enharmonicum und mißt $\frac{1}{5}$ eines Ganztons. Folglich kommen auf das *semitonium enharmonicum* $\frac{2}{5}$, auf das *semitonium diatonicum* $\frac{3}{5}$ und auf das *semitonium chromaticum* $\frac{4}{5}$[1]), das heißt das ♭ erniedrigt einen Ton um $\frac{3}{5}$ Ganzton, die falsa musica (das Kreuz) erhöht einen Ton um $\frac{4}{5}$ Ganzton.

Eine Anwendung der Lehre des Marchettus scheint uns in der »*Tabula monochordi*« Magistri Nicolai de Luduno entgegenzutreten. Dieselbe ist in einem cod. Blasianus sec. XIV, der jetzt im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal (Kärnthen) aufbewahrt wird, auf uns gekommen und liegt bei Gerbert, Scriptores III ungenau und fragmentarisch veröffentlicht vor. Eine originalgetreue Reproduktion lieferte O. Koller in der Beilage zum 22. Bande der Monatshefte für Musikgeschichte. Die Tabelle umfaßt die Töne von *Γ* bis $\overset{e}{e}$. Jeder Ganzton des mittelalterlichen Tonsystems ist sowohl in diatonischen + enharmonischen als auch in chromatischen Halbton + Diesis geteilt. Zur Lagerung der Töne sind verwendet 24 Linien und deren Zwischenräume. Der Ton *Γ* steht auf der untersten Linie, es folgen ♭*A* ♮*Γ* *A* ♭*B* ♮*A* *B* usw. Der Ton $\overset{e}{e}$ schwebt über der obersten Linie.

Die Lehre des Marchettus wird im Laufe des 15. Jahrhunderts heftig bekämpft. Als Gegner derselben erwähne ich nur Johannes de Muris, Prosdocimus, Johannes Carthusiensis, Ramis, Hothby.

Die ars nova schließt sich hinsichtlich der falsa musica wörtlich an die Lehre des Aristoteles[2]) an. Auch hier finden wir wieder die Unzufriedenheit mit dem Namen, der in der Tat bald der neuen Bezeichnung ficta musica weicht. Philippe de Vitry unterscheidet zwei Zeichen der falsa musica: das *b rotundum* und *ista alia figura* ♮. Daß er letztere nicht mit dem Ausdruck b quadratum belegt, scheint mir ein deutliches Zeichen dafür, daß sie nicht ganz in der Form mit dem b quadratum übereinstimmt, daß aber seine Zeit für sie keinen allgemeingültigen Terminus hat. Der »*Liber musicalium*« spricht vom Erhöhungszeichen als ♮ *durum vel quadratum* und vom Erniedrigungszeichen als *b molle.*

Prosdocimus de Beldemandis[3]) hält einmal an der alten Regel fest, die musica ficta *de necessitate* zu setzen. Er klagt über den
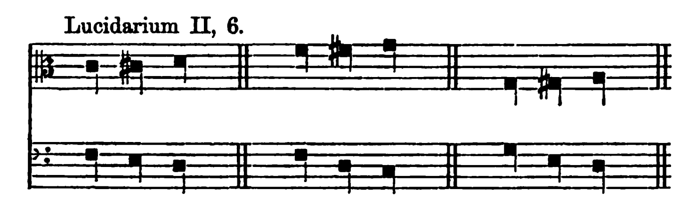
1) *Lucidarium*, tract. II, cap. 6—8 (G. S. III, 73b. ff.).

2) Diese Lehre in der Fassung des Anonymus II begegnet uns noch am Anfang des 15. Jahrhunderts im »*Compendium musicale*« Nicolai Capuani presbyteri (1415).

3) *Tractatus de Contrapuncto* (C. S. III, 198 f.).

häufigen und freien Gebrauch der musica ficta bei fast allen Komponisten und geißelt besonders die Verwendung von *es*, wo doch *e* zu ♮ eine gute Quinte bilde. Alsdann aber gebraucht er Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen *propter consonantiam colorandam.* Diese Lehre läßt sich zuerst bei Marchettus von Padua[1]) nachweisen, der beim Übergang aus kleiner Terz, kleiner Sexte und kleiner Dezime in die Quinte, Oktave und Duodezime *propter consonantiam colorandam* den oberen Ton der ersten Konsonanz mit Hilfe der falsa musica um einen chromatischen Halbton erhöht. Er gibt folgende Beispiele:
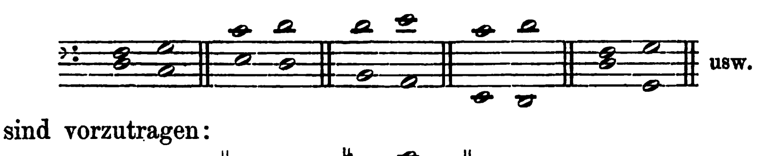
Lucidarium II, 6.



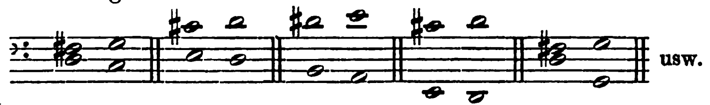
Weiter ausgebildet ist die Anwendung des Chromas in der »*Ars discantus secundum Johannem de Muris*«[2]). Dort werden folgende Regeln aufgestellt:

1) Bei Gebrauch perfekter Konsonanzen ist *mi contra fa* zu vermeiden und entweder durch Erhöhung des oberen oder Erniedrigung des unteren Tones zu beseitigen.
   Es ist zum Beispiel auszuführen entweder oder

2) Geht Terz, Sexte, Dezime und Tredezime so in die Quinte, Oktave, Duodezime und Doppeloktave über, daß die Oberstimme sich stufenweise aufwärts bewegt, so sind erstere Intervalle, falls sie imperfekt, das heißt klein vorliegen, durch ♮ durum in perfekte zu verwandeln.
   Klangfolgen wie diese:



sind vorzutragen:



3) Gehen Terz, Sexte, Dezime und Tredezime so in vollkommene Konsonanzen über, daß sich die Oberstimme stufenweis abwärts bewegt, so sind große Intervalle durch ♭ molle in kleine zu verwandeln, das heißt zu imperfizieren.

---

1) *Lucidarium* II, 6 (G. S. III, 73b). 2) C. S. III, 71b. ff.

Klangfolgen wie diese:



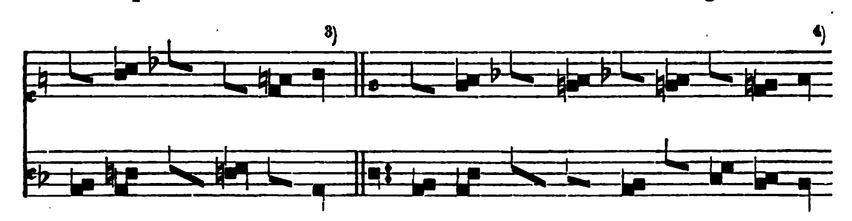
sind auszuführen:



4) Kommt in einer Stimme *la sol la*, *sol fa sol* oder *re ut re* vor, so ist statt dessen *fa mi fa* zu singen, das heißt: der mittlere Ton ist zu erhöhen.

Die hier verwendeten chromatischen Töne kommen, wie es scheint, in der Schrift nicht zum Ausdruck. Regel 2 haben wir bereits bei Marchettus kennen gelernt. Auch Regel 1 und 3 sind in nuce bei ihm anzutreffen. Regel 4 sahen wir schon bei Johannes de Garlandia bei der Darlegung des *error* in Gebrauch. Die Regeln 1—3 begegnen uns wieder bei Prosdocimus, bei Nicolaus de Capua[1]), bei Ugolino von Orvieto[2]) und finden auch später noch bei Ramis, Gafurius, Aron, Zarlino und andern Behandlung.

Als Beispiele der musica ficta bietet Prosdocimus folgende dar:



Zeichen der Alteration sind ihm ♮ quadrum und b molle. Er kennt aber auch, wie aus dem »*Libellus monocordi*« hervorgeht, die *crux* ♯, zieht jedoch die Form des ♮ quadrum vor[5]). Diese Zeichen haben nun unmittelbar vor der zu verändernden Note zu stehen (*immediate ante notam quae in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est, sive talis nota sit in tenore sive in discantu, et sive ipsa sit in linea sive in spatio, cum quodlibet tale signum non deserviat nisi notae immediate sequenti ipsi*)[6]). Wir werden sehen, daß die Praxis diese Regel nicht be-

---

1) Vgl. De la Fage, a. a. O., S. 32 f.

2) Vgl. Utto Kornmüller, Musiklehre des Ugolino von Orvieto (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 22 und 26 ff.).

3) C. S. III, 199 a und 254 a.

4) C. S. III, 256 a. Die Unterstimme ist emendiert.

5) C. S. III, 258 a: *Quae crux scribi deberet potius sub forma talis ♮ quadri quam cruce tali ♯ suprascripta.*

6) C. S. III, 198 b.

folgt. Zu erwähnen ist noch, daß Prosdocimus sowohl die Kreuztöne *fis*, *gis*, *ais*, *cis*, *dis*, als auch die *b*-Töne *ges*, *as*, *b*, *des*, *es* kennt und sie durch Monochord-Teilung darstellt[1]).

Die vierte Regel der »*Ars discantus*« gewinnt besonders allgemeine Bedeutung. Sie bleibt noch in Kraft, als man sich im 15. Jahrhundert daran gewöhnt, chromatisch alterierte Töne in der Schrift zu fixieren. Wir sehen sie in den »*Quatuor principalia*« des Simon Tunstede[2]) wiederkehren und treffen sie in einem Traktate »*De origine et effectu musicae*« aus der Wende des 14. Jahrhunderts an[3]). Wir begegnen ihr weiter in einem Kodex saec. XV der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek[4]), wo es unter anderm heißt: *Quarto notandum, quod quotiescunque a re cuiuscunque cantus fit descensus in ut, vel a sol in fa et non ultra, ita quod immediate redeat ad re vel in sol, et hoc pausa formali sequente, licet vox sit naturaliter, et solvando etiam per tonum exprimatur, tum cantando non nisi per semitonium euphoniae causa profertur.* Wir erfahren also, daß zwar der Notation entsprechend solmisiert, aber nur ein Halbton statt des Ganztons gesungen wurde. Dieselbe Lehre finden wir schließlich bei Ramis de Pareia[5]), der sich hierin auf Johannes de Villañova stützt: *cantus in ascensu vult vocem fortificari et in descensu molle fieri. Unde dicit ipse, quod, si cantus psallat a c·d et non revertatur ad c, quamvis deberet dici re fa sol, ut ordo demonstrat, debet tamen dici ut mi fa propter hoc, quia a c non est semiditoni sed ditoni intercapedo; aut illismet vocibus scilicet re fa, si pronuntietur, dicatur ditonus subintellectus. Item si cantus fiat sic g f g et iterum non tangat f, est semitonium subintellectum, quamquam dicatur sol fa sol sive re ut re. Idem esse arbitratur semper synemmenon fiendum, cum post notulam positam in b fa ♮ mi sequitur alia in mese, sive a gravibus litteris ad ipsum pervenerit, sive ab acutis descendens ipsum tetigerit, praesertim si pluries eundem locum repercusserit. Idem quoque, si cantus hunc progressum*

---

1) *Libellus monocordi*, cap. V, VII und IX (C. S. III, 252 ff.).

2) C. S. IV, 250. Tunstede billigt diese Regel allerdings nicht. (*Intervalla etiam vocum perfecte pronuntientur, ut semitonium pro tono pleno non fiat, et e contrario. In hoc autem multi modernis temporibus sunt vitiosi, quoniam cum de re per fa in sol ascendunt, vix inter fa et sol semitonium ponunt. Insuper cum sol fa sol, aut re ut re pronuntiant, semitonium pro tono mittunt et sic genus diatonicum confundunt ac planum cantum falsifiant. Interroganti quidem qua ratione sit* (? *sic*) *semitonium pro tono pronuntiant* (? *pronuntient*), *pro auctoritate enim atque ratione cantores de magnatorum capellis allegant. Dicunt etenim eos non sic cantasse sine ratione, cum optimi sint cantores, sicque aliorum vestigiis decepti et unus post alium omnes sequuntur errores.*

3) Derselbe soll nach Burney, *A General History of Music* II, 416 seinerzeit im Besitze des Earl of Shelburne gewesen sein.

4) R. Schlecht, Kirchenmusik, S. 39.

5) Siehe meine Neuausgabe S. 43 f.

fecerit d b c d c d d et in suis octavis; b c est tonus et c d semitonium bis factum et sic aut subintellecte voces tonales tenebunt semitonium aut mutatio fiet mi in re quae vox est coniunctarum. Etiam dicit ipse Johannes ex ditono semiditonum fieri hoc modo: Si cantus dicat la fa sol sol non veniens iterum ad fa, aut subintellecte semiditonus erit aut mutatio fiat la in sol, ut dicatur la sol mi fa fa. Doch fordert Ramis zum Schluß die Bezeichnung solcher alterierter Töne durch ♭ und ♮ (♯).

Nach Simon Tunstede[1]) scheint es, als ob diese Regel ursprünglich nur für die musica plana Geltung gehabt hätte. Sicherlich ist sie aber auch in der musica mensurata bei Kadenzen in Anwendung gekommen.

Wir sahen, Prosdocimus verfügte über die Reihe der Kreuz-Töne: *fis*, *gis*, *ais*, *cis*, *dis* und über die Reihe der b-Töne: *ges*, *as*, *b*, *des*, *es*. Diese beiden »*ordini*« chromatisch alterierter Töne finden wir auch bei Hothby in seiner »*Calliopea Legale*« [2]) vor. Anonymus XI[3]) unterscheidet dagegen neben den leitereigenen chromatischen Tönen *b* und $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$ nur die »*coniunctae*«: *B*, *Es*, *Fis*, *as*, *cis*, *es*, *fis*, $\genfrac{}{}{0pt}{}{as}{as}$, d. h. dieselben abgewandelten Töne, welche Ramis dadurch erzielt, daß er die von *Γ* aus gerechnete natürliche Tonleiter mit dem doppeldeutigen Tone *b* um einen Ganzton höher und tiefer transponiert. Als Zeichen der Chromatik gibt Anonymus bei den Mensuralisten ♭ und ♯ und bei den Organisten den nach Art eines Kreuzes durchstrichenen Notenhals (virgula) an. Schon Prosdocimus de Beldemandis hatte in seinem »*Libellus monocordi*« auf die fehlerhafte Teilung des Ganztons bei Marchettus an Hand von Boetius und Johannes de Muris hingewiesen. Auch Anonymus XI macht sich von dieser Mensur frei und nimmt eine Teilung des Ganztons in neun *commata* vor, von denen vier auf das *semitonium minus* und fünf auf das *semitonium maius* kommen, welch letzteres der Kreuz-Erhöhung entspricht.

Das Kreuz muß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine schrägere Form angenommen haben. Schon Hothby nennt es *segno di b quadro jacente*, und Ramis hat neben der geraden Form des ♮ quadratum auch die schräge gelehrt. Gegen die Wende des 15. Jahrhunderts (bei Aron, Spataro und andern) überwiegt die schräge Form.

---

1) C. S. IV, 250b.

2) Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, S. 299. Siehe auch A. W. Schmidt, Die Calliopea Legale (Leipzig, Hesse und Becker, 1897. Dissertation), S. 16 f.

3) C. S. III, 426—29 und 470b.

Sechstes Kapitel.

Die Alteration.

Die Mensuraltheorie ist herausgewachsen aus einer Zeit, in der das Interesse an klassischer Poesie von neuem erwachte. Schon die Termini longa und brevis zeigen deutlich ihre Herkunft aus der Metrik. Die Modi sind nichts anderes als die auf die Musik übertragenen üblichsten Metra: Trochäus, Iambus, Daktylus, Anapäst, Molossus, Pyrrhichius und Tribrachys. Um diese Metra miteinander vereinigen zu können, um sie derselben Mensur unterwerfen zu können, war es notwendig, den dreiteiligen Takt anzunehmen. Dieser ist also ein Ausfluß der Kunstmusik. Die Volksmusik wird am zweiteiligen Takt, jenem Rhythmus, welcher sich schon beim Schreiten des Menschen ergibt, immer festgehalten haben. Um sich dem dreiteiligen Rhythmus anzupassen, mußte Daktylus und Anapäst, d. h. musikalisch zu reden der dritte und vierte Modus, einige Änderungen erfahren.

Daß die Musik auf den Vortrag der Metren bereits im Altertum einen gewissermaßen ausgleichenden Einfluß ausgeübt hat, erfahren wir aus den oxyrhynchitischen Fragmenten des Aristoxenos[1]. Dort wird darauf hingewiesen, daß die Form ⌞ ⏑ - der des Daktylus und die Form - ⏑ ⌟ jener des Anapäst ähnlich sei, und daß für vier Kürzen ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ der Doppel-Iambus oder Doppel-Trochäus eintreten könne.

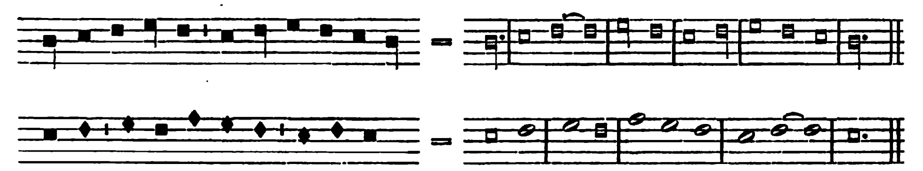
Nichts anderes finden wir in der mittelalterlichen Musik. Um den dreizeitigen Takt, die Perfektion, voll zu machen, mußte im dritten und vierten Modus eine Kürze ihren Wert verdoppeln. Diese Wertverdoppelung ohne Veränderung der Figur nannte man Alteration.

Die Alteration konnte nur in dreizeitiger Mensur statthaben und betraf stets die zweite Kürze. Ursprünglich auf Folgen von breves beschränkt, dehnte sie sich, als sich zur Zeit des Pseudo-Aristoteles die semibrevis zu einer selbständigen Notengattung entwickelt hatte, auch auf diese aus. Von zwei zwischen zwei größeren Werten (bez. entsprechender Pause oder divisio modi) stehenden semibreves wurde die zweite unter dem Namen einer semibrevis maior alteriert. Drei semibreves wurden bei Franco, wie bereits bekannt, gleich vorgetragen, mehr als drei zu je zweien zusammengefaßt, von denen jede zweite den doppelten Wert erhielt. Blieben drei übrig, so wurden diese gleich vorgetragen.

Sollte bei einer Notengruppe von der Form ▜ ■ ■ ▜ bez. ■ ◆ ◆ ■ die Alteration vermieden werden, so wurde zwischen beiden breves oder semibreves ein kleiner Strich, die divisio modi, eingefügt, der anzeigte, daß

1) Vgl. H. Abert, Der neue Aristoxenosfund von Oxyrhynchos (Sammelbände der IMG. I, 337 ff.).

die erste brevis (semibrevis) zur ersten longa (brevis) und die zweite zur zweiten bezogen werden sollte.



Durch Einfluß der Lehre Petri de Cruce trat bald an die Stelle des Strichelchens (divisio modi) der Punkt (punctus divisionis). Derselbe trennte auch nicht bloß Takte von zwei oder drei semibreves, sondern bis zu sieben semibreves ab. Bei der Messung dieser Semibreven unterschied man eine Alteration *via naturae* und *via artis*. Via naturae wurde der Wert der letzten Note alteriert, ohne die Notenform selbst zu verändern. Via artis konnte jede andere semibrevis einen größeren Wert erhalten, mußte dann aber durch Kaudierung nach unten ausgezeichnet werden, wie wir bereits oben gesehen haben.

Die ars nova bricht zwar mit der letzterwähnten Praxis, hält jedoch an der Lehre der Alteration unverbrüchlich fest. Damit daß aber auch in der französischen Musik der zweiteilige Rhythmus gleichberechtigt neben den dreiteiligen tritt und die Lehre der Imperfektion sich entwickelt, gestalten sich die Verhältnisse schwieriger. Die Alteration wird von nun an diktiert durch den Satz: *Similis ante similem perfecta.* Dieser machte es unmöglich, daß z. B. dem Werte nach notiert wurde, da dann die vorletzte longa perfekt gemessen werden müßte.

Folgende Regeln sind zu beachten:

1) Die Alteration kommt nur bei perfekten Mensuren und allein, wenn es die Notwendigkeit erheischt, in Frage.
2) Von zwei zwischen zwei größeren Werten oder den entsprechenden Pausen oder zwischen einem Punkt und einer größeren Note usw. stehenden gleichen Notenfiguren ist der Wert der zweiten zu alterieren, d. h. zu verdoppeln.
3) Der der zu alterierenden Note folgende Wert muß stets die nächst größere Notengattung oder deren Pause sein[1]).

Regel 3 wird besonders bestimmt hingestellt. Denn folgte nicht die nächst größere Notenfigur, so lag ja keine *necessitas*, keine Notwendigkeit

1) Vgl. ›*Ars perfecta secundum P. de Vitriaco*‹ (C. S. III, 32), ›*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*‹ (C. S. III, 52b), Simon Tunstede (C. S. IV, 271a), Prosdocimi de Beldemandis ›*Tractatus practicae de musica mensurabili*‹ (C. S. III, 212a).

vor, den Wert in der zu alterierenden Form zu notieren. Um ein Beispiel zu wählen: es konnte doch für ■ ◆ ◆ ■ notiert werden ■ ◆ ■ ■. Anders liegt die Sache aber bei ■ ◆ ◆ ■. Hier durfte man nicht notieren ■ ◆ ■ ■, weil dann die dritte Note als *similis ante similem* perfekt zu messen wäre, was aber der Absicht des Notierenden widerspricht. Es kann also nur alteriert werden die minima vor der semibrevis, die semibrevis vor der brevis, die brevis vor der longa und die longa vor der maxima[1]. Durch die Alteration der minima wird die Perfektion der Prolation, durch die Alteration der semibrevis die Perfektion des Tempus, durch die Alteration der brevis die Perfektion des modus minor (modus longarum) und durch die Alteration der longa die Perfektion des modus maior (modus maximarum) erzielt[2].

Von den ursprünglich mit gleicher Figur notierten Werten, deren zweiter alteriert wurde, kann der erste bald auch durch die Pause oder den valor, in kleinen Noten ausgedrückt, ersetzt werden[3]. Tritt der umgekehrte Fall ein, daß die zweite Note ihrer Form nach in kleinere Werte umgesetzt ist, so muß nach Prosdocimus de Beldemandis in seinem »*Tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Italicorum*«[4] die erste Note alteriert werden. In der französischen Praxis kommt dieser Fall aber nicht vor. Hier notierte man die erste Note unter einem größeren Werte, der dann von den folgenden kleineren imperfiziert wurde.

Die Regeln der Alteration beziehen sich sowohl auf einfache Noten als auch auf Ligaturen. Erwähnenswert ist das Bestreben von Robert de Brunham[5] (wahrscheinlich im 14. Jahrhundert tätig), in der *ligatura cum opposita proprietate* die Alteration zum Ausdruck zu bringen. Bei einer zweitönigen *ligatura descendens cum opposita proprietate* zeigt er sie durch Veränderung der üblichen Form ╚ in ╚■ an. Ebenso macht er die Alteration bei einer zweitönigen *ligatura ascendens cum opposita proprietate* durch die Form ▙▜ statt der sonst üblichen ▙▀ offenkundig. Bei einfachen Noten, vermutlich aber nur bei semibreves, drückt er die Alteration durch zwei nach Art eines Schwalbenschwanzes gesetzte Strichelchen unter oder über der Note (◆̬ oder ◆̂) aus. Letztere Praxis wird von Simon Tunstede scharf getadelt[6].

Wir sahen, daß in der ars antiqua breves und semibreves vor dem punctus divisionis (divisio modi) alteriert werden konnten. An dieser

---

1) Johannes Hanboys (C. S. I, 410b) kennt allerdings auch duplices longae alterae vor largae.

2) *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris* (C. S. III, 53a).

3) Vgl. »*Quaedam notabilia utilia*« (C. S. III, 106b) und Prosdocimus de Beldemandis (C. S. III, 213a).

4) C. S. III, 237a. 5) Vgl. Joh. Hanboys (C. S. I, 431b. f.).

6) Vgl. *Quartum Principale*, cap. 36 (C. S. IV, 271a).

Praxis scheinen einige Notatoren auch in der ars nova festgehalten zu haben, wie aus den Worten des Johannes Verulus de Anagnia[1]) zu entnehmen ist: *Cum doctrinam volumus non latere, aperte dicimus ipsam alterationem esse per punctum evitandam videlicet ut patet hic*: . Der Grund, welcher Johannes Verulus zur Ablehnung dieser Praxis bewegt, ist leicht einzusehen. Es liegt ja keine necessitas vor, derartig zu notieren. Die gewünschten Werte lassen sich ohne Alteration klar zur Darstellung bringen: .

Zum Schluß sei besonders darauf hingewiesen, daß Pausen nicht alterierbar sind[2]).

Siebentes Kapitel.

Die Imperfektion.

Die longa war ursprünglich zweizeitig. Die trochäischen und iambischen Metren verlangten also eine dreizeitige Takteinheit. Wollte man nun das molossische beziehungsweise spondäische Maß mit dem trochäischen und iambischen verbinden oder, musikalisch zu sprechen, den ersten aus lauter longae bestehenden Modus mit dem ersten aus Folgen von longa und brevis oder dem zweiten aus Folgen von brevis und longa bestehenden Modus mischen, so mußte man zur Annahme einer dreizeitigen longa schreiten. Diese wurde im Hinblick auf die göttliche Dreieinigkeit perfekt, jene zweizeitige imperfekt genannt. Kam für eine sonst dreizeitige Notengattung infolge vorangehender oder folgender kleiner Noten nur der imperfekte Wert zur Anrechnung, so lag Imperfektion vor. Da die zweizeitige longa die ursprüngliche war, so können wir bei der Folge longa imperfecta, brevis oder umgekehrt noch nicht von Imperfektion reden, wohl aber, seitdem man zur Zeit der ars nova anfing, das Verhältnis von longa zu brevis auf die kleineren Notenwerte zu übertragen. Daß die ars antiqua die Imperfektion nicht kannte, betont nachdrücklich Johannes de Muris in seinem »*Speculum musicae*«[3]). Als eine Art Imperfektion können wir in der ältesten Zeit nur den Gebrauch der Konjunkturen ansehen, bei denen ursprünglich die Form der ersten Note den Wert der ganzen Figur bestimmte und wohl anfangs die erste Note Hauptnote, die andern Durchgangsnoten waren (,). Auch die ars nova hat in

---

1) C. S. III, 156b.

2) Vgl. Johannes Verulus de Anagnia (C. S. III, 151b) und Theodoricus de Campo (C. S. III, 192b), sowie »*Quaedam notabilia utilia*« (C. S. III, 106b).

3) lib. VII, cap. 38—40 (C. S. II, 423b. ff.).

der ersten Zeit noch nicht den Begriff der Imperfektion, wie die Traktate von Philippe de Vitry (*Ars nova*) und Anonymus III deutlich erkennen lassen. Wie bei der longa, unterschied man bei jeder Notengattung einen drei- und zweizeitigen Wert. Der Begriff »Imperfektion« muß sich aber sehr schnell herausgebildet haben. Man kannte in der ersten Zeit nur eine *imperfectio quoad totum*[1]), das heißt eine Imperfektion, veranlaßt durch die direkt aus der Dreiteilung der zu imperfizierenden Note hervorgegangene Notengattung[2]). Eine dreizeitige longa wurde also zweizeitig gemacht durch eine brevis, eine brevis durch eine semibrevis, eine semibrevis durch eine minima. Anonymus II lehrt schon Imperfizierung durch eine andere Notengattung als die nächstfolgende. Nunmehr konnte auch eine imperfekte Note imperfiziert werden, wofern sie nur eine perfekte Unterteilung aufwies. Anonymus II gebraucht aber den Ausdruck imperficere nur für die Imperfektion perfekter Werte, während er für diejenige imperfekter Werte sich des Terminus *diminuere* oder *minuere* bedient[3]). Eine Imperfektion heißt nach Johannes de Muris[4]) auch dann noch quoad totum, wenn die der zu imperfizierenden Note folgende nächst kleinere Notengattung nur dem valor nach vorhanden ist[5]). Während quoad totum eine Note sowohl *a parte ante*, d. h. durch vorangehende, als auch *a parte post*, d. h. durch folgende Noten imperfiziert werden kann, beschränkt sich anfangs die *imperfectio quoad partes* nur auf die Imperfizierung durch folgende Noten (»*Ars perfecta*«). Die Worte der »*Ars perfecta*«[6]): *Licet multi teneant quod brevis imperficiatur a parte praecedenti per minimam* usw. verraten uns aber, daß schon damals viele für die *imperfectio quoad partes a parte ante* eingetreten sind. So tritt uns auch die Imperfektionslehre im »*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*« entgegen. Eine Neuerung ist die, daß der Verfasser des »*Libellus*«, je nachdem der imperfizierende Wert aus der ersten oder zweiten Unterteilung der zu imperfizierenden Note hervorgegangen ist, zwischen einer *imperfectio quoad partes propinquas* und *quoad partes remotas* unterscheidet[7]). Prosdocimus de Beldemandis[8]) gebraucht statt der Ausdrücke propinquas

1) Die »*Ars perfecta*« (C. S. III, 31 a) bedient sich des Ausdrucks: *quantum ad totum*«.

2) Man vergleiche folgenden Satz bei Simon Tunstede: *Omnis nota potest perfici et imperfici, ex quibus immediate componitur et aliter non* (C. S. III, 345 b und IV, 266 b). Ein ähnliches Urteil finden wir in den Joh. de Muris zugeschriebenen »*Quaedam notabilia utilia*« (C. S. III, 107 a, 108 b).

3) C. S. III, 366 b. 4) C. S. III, 47 b.

5) Wir werden sehen, daß Prosdocimus mit dieser Bezeichnung nicht ganz einverstanden war (C. S. III, 204).

6) C. S. III, 31 a. 7) C. S. III, 47 b. 8) C. S. III, 203 f.

und remotas die Termini *immediatas* und *mediatas*. Nicasius Weyts[1]) läßt den Ausdruck quoad totum fallen und unterscheidet eine *imperfectio a partibus propinquis*, *a partibus remotis* und *a partibus remotioribus*.

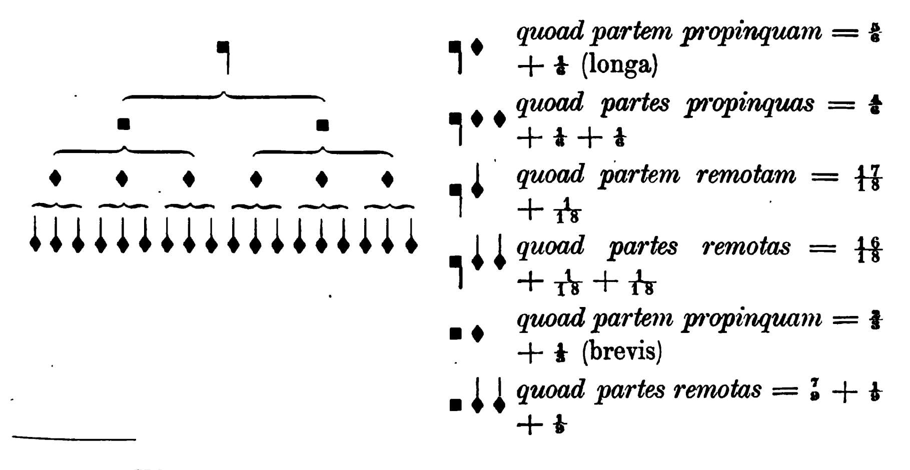
Wie wir aus der Geschichte der Imperfektion erkannt haben, bedeutete dieser Begriff ursprünglich nichts anderes, als daß infolge der Zusammenstellung mit der nächst kleineren Notengattung eine perfekte (dreizeitige) Note auf den Wert der imperfekten (zweizeitigen) gleicher Gattung herabgesetzt wurde. Bald wurde der Begriff aber dahin erweitert, daß die Wertverminderung jeden Wert betragen konnte, der aus der Dreiteilung der zu imperfizierenden Note oder eines ihrer Teile hervorgegangen war. *Quidquid est divisibile in tres partes aequales*[2]), heißt es im »*Libellus cantus mensurabilis*«, *potest imperfici ab illa tertia parte*; *et quotiens dividi potest in tres partes aequales, totiens potest imperfici ab illa tertia parte.* Die Möglichkeit der Imperfektion einer Note hängt also ab von dem Vorhandensein einer perfekten Teilung. Geschieht die Imperfektion durch die nächst kleinere Notengattung, so liegt *imperfectio quoad totum* vor, z. B. ▜ ■ oder ■ ♦ oder ♦ ♦̣. Entstammt die imperfizierende Note der zweiten Teilung, so haben wir es mit einer *imperfectio quoad partem* zu tun, z. B.:

▜
■ ■ ■
♦♦♦ ♦♦♦ ♦♦♦

▜ ♦ *quoad partem* $= \frac{8}{9} + \frac{1}{9}$

▜ ♦ ♦ *quoad partes* $= \frac{7}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$

Imperfiziert eine Note der ersten Unterteilung, so heißt die Imperfektion *quoad partem propinquam*, imperfiziert eine Note der zweiten Unterteilung, so liegt *imperfectio quoad partem remotam* vor, z. B.:



1) C. S. III, 263b.

2) Coussemaker (S. III, 49b) liest *inequales*.

Für die imperfizierenden Noten kann auch der valor stehen, ohne daß die Benennung sich ändert[1]; für ■ ♦ kann, indem die semibrevis perfecta durch die von der minima imperfizierte semibrevis ersetzt wird, eintreten ■ ♦ ♦, und doch haben wir es noch mit einer *imperfectio quoad partem propinquam* zu tun; ebenso bei ■ ♦ ♦ ♦.

Aus der Entwickelungsgeschichte der Imperfektion erfuhren wir weiter, daß diese anfangs nur a parte post erfolgte, sehr bald aber a parte post und a parte ante, ja auch zugleich a parte ante und a parte post geschehen konnte. Die Bezeichnung *a parte post* wurde angewendet, wenn die imperfizierenden Noten auf den zu imperfizierenden Wert folgten; gingen sie voran, so lag *imperfectio a parte ante* vor, z. B.:

■ ■ = + } *imperfectio a parte ante*
♦ ■ = +

■ ■ = + } *imperfectio a parte post*
■ ♦ = +

♦ ■ ♦ = + + *imperfectio a parte ante* und *a parte post*

Die Imperfektion konnte so lange fortgesetzt werden, bis alle perfekten Werte auf die imperfekten reduziert waren. So war es im *modus minor perfectus cum tempore perfecto cum prolatione maiori* theoretisch möglich, die longa, welche sonst 27 minimae gilt, bis auf acht minimae zu imperfizieren. Ebenso konnte im *modus maior imperfectus cum modo minori perfecto cum tempore imperfecto cum prolatione maiori* die maxima, welche sonst 36 minimae galt, bis auf 16 minimae reduziert werden.

Für die Imperfektion lassen sich folgende Regeln aufstellen:

1) Keine Note kann vor einer Note gleicher Form imperfiziert werden. (*Nulla nota potest imperfici ante sibi similem.*)[2]
2) Wenn einer Note ein kleinerer Notenwert, der durch irgend eine perfekte Teilung aus der größeren Note hervorgegangen ist, oder dessen valor folgt oder vorangeht, so imperfiziert er dieselbe. Beispiel (temp. imp. c. prol. maiori): ■ ♦ = ♦· + ♦ + ♦
3) Ist entweder eine imperfectio a parte ante oder eine imperfectio a parte post möglich, so hat letztere den Vorzug.

Beispiel: ■ ■ ■ = ■ ■· ■ = □ + □ + □ | ■·

4) Stehen zwischen zwei größeren Notenwerten zwei nicht direkt aus der umschließenden Notengattung hervorgegangene gleiche Notenwerte, so imperfizieren sie, gesetzt daß sie aus irgend einer perfekten Unterteilung resultieren, die erste Note a parte post.

1) C. S. III, 47b. 2) C. S. III, 49b.

Beispiel (modus minor imperf. c. tempore perfecto):

▜ ◆ ◆ ▜ = ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ | ▜

5) Stehen zwischen zwei größeren Noten eine Reihe kleinerer, aus perfekter Teilung hervorgegangener Werte, welche mit einem Überschuß eine Perfektion anfüllen, so hat der Überschuß die vorangehende größere Note zu imperfizieren, wofern er nicht selbst durch Alteration einer Note die Perfektion zu füllen vermag.

Beispiel (temp. perf. c. prolatione maiori):

■ ◆ ◆ ◆ ◆ ■ = ◆ + ◆ + ◆ | ◆ + ◆ + ◆ | ■·

oder

■ ◆ ↓ ◆ ◆ ◆ ↓ ■ = ◆· + ◆· + ◆ + ↓ | ◆· + ◆· + ◆ + ↓ | ■·

Dagegen

■ ◆ ↓ ◆ ◆ ◆ ↓ ◆ ■ = ■· | ◆ + ↓ + ◆· + ◆· | ◆ + ↓ + ◆· + ◆· | ■·

6) Regel 1—5 treten außer Kraft, wenn durch den punctus divisionis eine andere Zusammengehörigkeit der Noten angezeigt wird.

Beispiele:

◆· ■

▜· ■ ▜ = ▜· | ■ + ■ + ■ |

■· ◆ ◆ ◆ ◆ ■ = ■· | ◆ + ◆ + ◆ | ◆ + ◆ + ◆ |

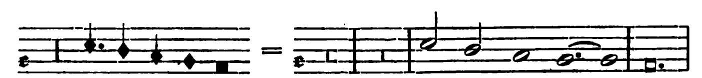
▜ ◆· ◆ ▜ = ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ | ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ | (im mod. min. imp. c. tempore perfecto).

7) Eine an der rechten Seite punktierte Note ist weder a parte ante noch a parte post imperfizierbar [Joh. Verulus de Anagnia[1])].

Beispiel (temp. perf.): ◆ ■· ◆ ◆ = ◆ + ◆ + ◆ | + ◆ + ◆ + ◆ |

8) Eine alterierte Note ist nur a parte ante imperfizierbar [»*Libellus cantus mensurabilis*«[2])].

Beispiel (tempus perf. c. prolatione maiori):



1) C. S. III, 163a.

2) C. S. III, 52b. Vgl. auf Seite 131 das Beispiel, welches der bereits erwähnte Glossator zu dieser Stelle gibt.

9) Pausen können wohl imperfizieren, sind aber selbst nicht imperfizierbar [Anonymus II[1]), Theodoricus de Campo[2]), Anonymus V[3])].

Beispiel: ■ ■

10) Innerhalb perfekter Mensur werden zuweilen imperfekte Werte durch weiße oder rote Noten angezeigt. Derartige Imperfektionen geschehen stets quoad totum [Prosdocimus de Beldemandis[4])].

Regel 1 resultiert aus dem Satze: *Similis ante similem perfecta est.* In der Notenfolge ◆ ■ ■ ist also eine Imperfektion der ersten brevis durch die vorangehende semibrevis unmöglich. Wollte man die entsprechenden Wertverhältnisse zur Darstellung bringen, so bediente man sich eben der Alteration

◆ ◆ ■ = ◆ + ◆ + ◆ | ■·

Eine vor zwei gleichen Notenwerten stehende kleinere Note mußte demnach zu einer vorhergehenden oder später folgenden bezogen werden. In dem Beispiel ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ imperfiziert die minima die letzte semibrevis Derartige Mensur wurde, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, dadurch gekennzeichnet, daß die alleinstehende Note in zwei Punkte eingeschlossen wurde, also auf obiges Beispiel angewendet, ·◆· ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ notiert wurde. Prosdocimus[5]) macht die Einschränkung, daß *similis ante similem* nur nicht quoad totum imperfizierbar sei. In der Tat begegnet uns in den »*Argumenta musicae*« Magistri Joannis de Muris (»*Quaedam notabilia utilia*«)[6]) ein Beispiel, in dem brevis ante brevem durch eine minima imperfiziert wird, und zwar jenes Beispiel, durch welches der Verfasser die Frage: *Quaeritur, utrum aliqua figura potest imperfici a parte ante coram sibi simili figura minoris vigoris quod sit procedens?* bejaht.

◆ ■ ■ ◆ ◆ ◆ = ◆ + ◆ + ◆· + ◆· | ◆· + ◆ + ◆ + ◆ + ◆ |

Zu Regel 4 ist hinzuzufügen, daß von den beiden semibreves des Beispiels ■ ◆· ◆ ■ nicht etwa die zweite zu alterieren ist, da die folgende Note nicht die nächst größere Gattung darstellt, also keine necessitas des Alterierens vorliegt, denn die Gruppe könnte ja ohne Bedenken dann in folgender Form dargestellt werden ■ ◆ ■ ■. Anders liegt die Sache bei

1) C. S. III, 367b. 2) C. S. III, 188b und 192b. 3) C. S. III, 384.

4) C. S. III, 203b.

5) Prosdocimus de Beldemandis, »*Tractatus practicae de musica mensurabili*« (C. S. III, 203).

6) C. S. III, 108a.

■ ♦ ♦ ■. Hier vollzieht sich dagegen keine Imperfektion, da die Bedingung, daß die kleinere Notengattung nicht unmittelbar aus den umschließenden größeren hervorgegangen sein darf, nicht erfüllt ist. Hier wird die zweite semibrevis alteriert, und die beiden semibreves schließen sich mit der brevis zu einem modus minor imperfectus zusammen.

Zu Regel 8 ist zu bemerken, daß Simon Tunstede[1]) hinsichtlich der Imperfektion alterierter Noten freier schaltet. Er läßt sogar Imperfektion a parte post zu und verstößt damit gegen die Grundregel der Alteration, welche verlangt, daß auf die zu alterierende Note der nächstgrößere Notenwert unmittelbar folge. Man vergleiche seine Beispiele:



Im ersten liegt *modus minor perfectus cum tempore perfecto cum prolatione maiori*, im zweiten *tempus perfectum cum prolatione maiori* vor. Sie sind zu übertragen:

Auch in den »*Conclusiones*« ist die Bedingung[2]), daß eine alterierte Note nur a parte ante imperfizierbar sei, nicht ausgesprochen. Vielmehr heißt es dort nur: *Altera brevis imperficitur per semibrevem. Semibrevis altera potest imperfici per minimam.* Anonymus VI[3]) kennt die Beschränkung ebenfalls nicht.

Gegen Regel 9 scheint bei erster Betrachtung in Handschrift London, British Museum, Bibl. *Reg. 12*, *C. VI* folgende Stelle zu verstoßen: *Hic patet imperfectio brevium per semibreves et earum valores praepositas et postpositas in prima mensura perfecta (tempus perfecte perfectum = tempus perfectum cum prolatione maiori) ut patet hic:*



Es hat den Anschein, als ob entsprechend der oberen Notenreihe auch die darunter stehenden Pausen einander imperfizierten und imperfiziert würden. Dem ist aber nicht so. Hier wird mit den Pausenzeichen des

1) C. S. IV, 270b.

2) C. S. III, 109b; siehe auch G. S. III, 296b. f. und Johannes de Muris, »*Speculum musicae*«, lib. VII, cap. 39 (C. S. II, 424a).

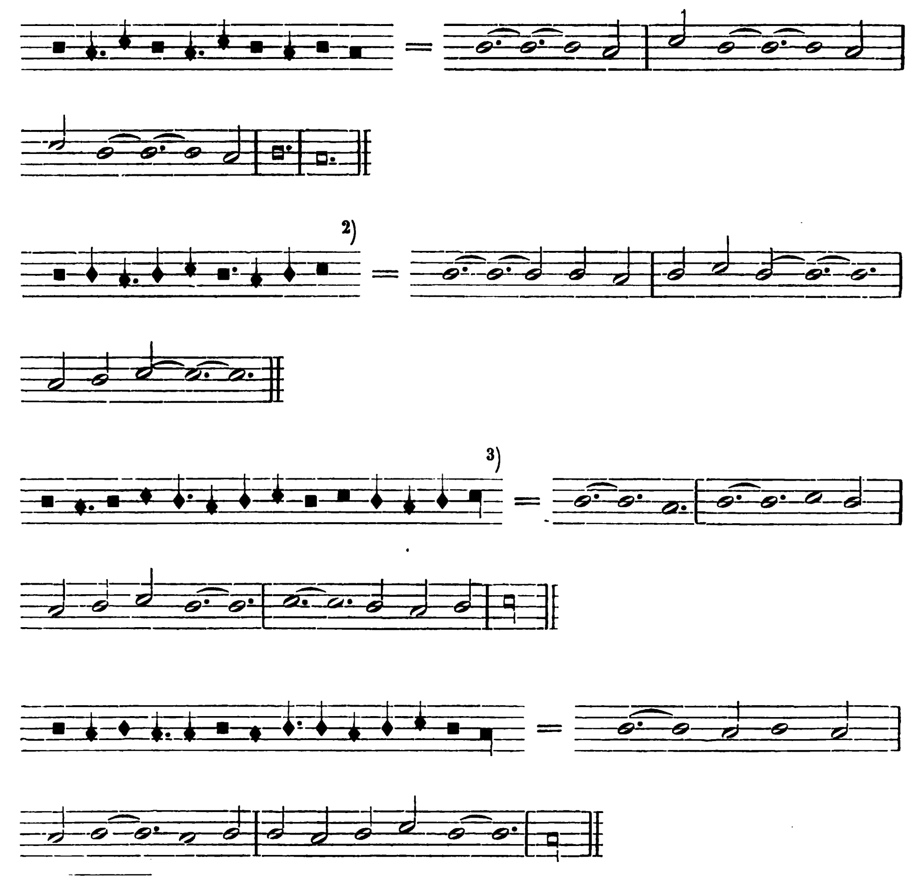
3) C. S. I, 373a.

4) Der Pause entsprechend müßte hier eine semibrevis stehen, da eine minima vor einer brevis nicht alterierbar ist.
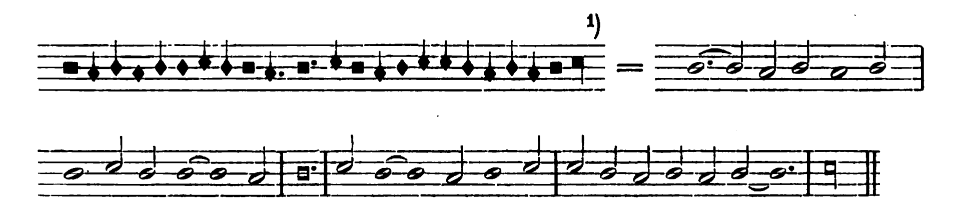
Anonymus VI (C. S. I) operiert. Die Pausen entsprechen den den Noten wirklich zukommenden Werten. Daher ist die zweizeitige brevis durch den Pausenstrich durch ein Spatium ersetzt, während der dreizeitigen ein durch 1½ Spatien gehender Pausenstrich entsprechen würde, und die alterierte minima durch die Pause der semibrevis minoris prolationis ersetzt im Gegensatz zu der semibrevis-Pause der herrschenden prolatio maior in den ersten beiden Takten. Ähnliche Beispiele treffen wir in der Praxis in den Handschriften Oxford, Bodley, *Ms. E Mus. 7* und *Ms. Mus. d. 143* in großer Zahl an[1]).

Es möge nun eine Reihe von Beispielen mit den Übertragungen folgen. Die ersten sind dem »*Libellus cantus mensurabilis*« entnommen.
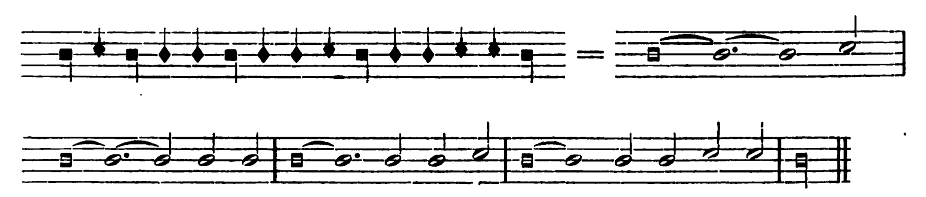
tempus perfectum cum prolatione maiori.



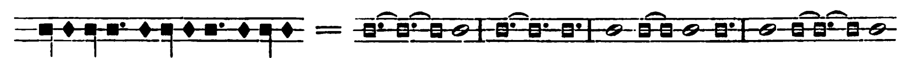
1) Vgl. Stainer, *Early Bodleian Music* I, Tafel XII ff.
2) Dieses Beispiel verstößt gegen Regel 7.
3) Dieses Beispiel verstößt gegen Regel 1.



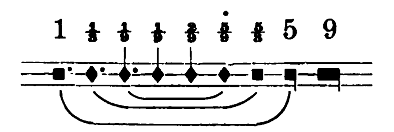
De modo et tempore imperfectis cum prolatione maiori.



Modus perfectus cum tempore perfecto.



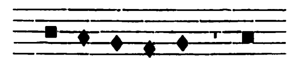
Ein besonders interessantes, wenn auch in der Praxis ähnlich kaum vorkommendes Beispiel bietet das bereits erwähnte Glossar zum »*Libellus cantus mensurabilis*« aus dem 15. Jahrhundert:



Brevis haec prima est puncto divisionis vel perfectionis punctata, ut ab aliis divisa longam sequentem imperficit alteratam. Semibrevis prima est puncto perfectionis vel divisionis punctata, ut ab aliis divisa sequentem brevem imperficit alteratam. Minima prima puncto divisionis punctata sequentem semibrevem alteratam dicitur imperficere. Alteratur igitur semibrevis secunda quae a minima imperficitur praecedente. Alteratur brevis et a semibrevi punctata imperficitur. Potest igitur nota alterata imperfici a parte ante.

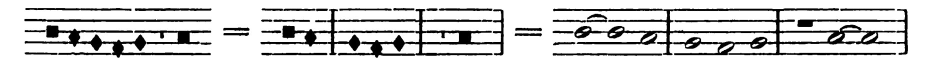
Es ist dies ein vortrefflicher Beleg für Alteration, Imperfektion und Synkopation.

Sehr lehrreich ist auch folgendes Beispiel von Prosdocimus de Beldemandis[2]):



1) Dieses Beispiel ist höchst unklar notiert; es fehlt vor allem ein Punkt hinter der 5. und 16. Note. Ohne ersteren Punkt würden Note 2–6 zu einer Perfektion zusammenzuschließen sein. 2) C. S. III, 208b.

Stände an Stelle der semibrevis-Pause die entsprechende Note, so würde die erste brevis perfekt sein; die drei folgenden semibreves würden zu einer Perfektion zusammentreten und von den beiden letzten die zweite alteriert werden. Eine Pause ist aber nicht alterierbar. Der allgemeinen Regel nach imperfiziert daher die erste semibrevis die vorangehende brevis und die Pause die folgende brevis, so daß zu messen ist



Aus der Praxis werden im nächsten Abschnitt eine Reihe von Beispielen beigebracht werden. Dort wird auch die im »*Libellus*«[1]) gerügte Praxis des Guillaume de Machaut zu besprechen sein, welcher im tempus perfectum cum prolatione minori die brevis durch eine minima imperfizierte, während die Theorie nur die Imperfektion durch eine semibrevis, oder wenn man für dieselbe den valor setzte, durch zwei minimae zuließ.

Achtes Kapitel.

Die Synkopation.

Die Synkope wird theoretisch zum ersten Male bezeugt von Robert de Handlo. Bei ihm heißt es[2]): *Si vero nudae semibreves quinque in conjunctione inveniuntur*[3]) *et post tres fit punctus divisionis, tres pro brevi computantur; duae vero sequentes minores iudicantur, si sola semibrevis divisa sequens inveniatur.* Eine Definition des Begriffes syncopa gibt zuerst die »*Ars perfecta secundum Philippum de Vitriaco*«[4]): *Sincopa est divisio cuiuscumque figurae ad partes separatas quae ad invicem reducuntur perfectiones numerando et tripliciter: videlicet in modo, tempore et prolatione.* Die Synkope ist die Teilung irgend einer Notengattung in voneinander getrennte Werte (Teile), die beim Zählen der Perfektionen wieder aufeinander bezogen werden; sie findet statt auf dreifache Art, nämlich im modus, im tempus und in der prolatio.

Mit andern Worten: das Wesen der Synkope besteht darin, daß eine Perfektion, d. h. ein dreizeitiger longa-, brevis- oder semibrevis-Wert in zwei Teile zerschnitten wird und zwischen dieselben vollkommene Perfektionen eingeschoben werden. Haben wir zum Beispiel die Tonreihe ♦ ♦ ♦ ♦·, so können wir eine Synkope dadurch herstellen, daß wir die Perfektion ♦ ♦ ♦ zerlegen in ♦ und ♦ ♦ und zwischen diese Teile die semibrevis ein-

1) C. S. III, 50a; vgl. auch Anonymus V (C. S. III, 395a).
2) C. S. I, 398a. 3) C. hat *inveniantur.* 4) C. S. III. 34a.

schieben in folgender Weise: ◆̍ ◆· ◆̍ ◆̍ oder umgekehrt ◆̍ ◆̍ ◆· ◆̍, welche Wertreihe wir auch ⁚◆̍ ◆̍ ◆ ◆̍ auszudrücken vermögen. Durch die Umstellung wird die Messung der nunmehr getrennten Teile nicht verändert.

Während, der Definition nach zu urteilen, die syncopa ursprünglich auf perfekte Mensuren beschränkt war, lehrt der »*Libellus cantus mensurabilis*«[1]) ihre Anwendung sowohl in perfekten als auch imperfekten Mensuren. Das Zustandekommen der Synkope in imperfektem Zeitmaße haben wir uns ebenfalls in der geschilderten Weise vorzustellen. Aus einem rhythmischen Werte ◆· ◆̍ ■ mit den beiden Imperfektionen ◆· ◆̍ und ■ entsteht eine Synkope, wenn erstere in ◆· und ◆̍ zerlegt und zwischen diese Teile die vollständige Imperfektion ■ eingeschoben wird, in der Weise:

◆· ■ ◆̍ oder ◆̍ ■ ◆·

Folgende Regeln sind für die Synkopation zu beachten:

1) *Sola nota debet reduci ad priorem locum quem potest habere*, d. h. eine einzelne Note, welche eine Perfektion oder Imperfektion allein nicht zu füllen vermag, muß zu andern von ihr getrennt stehenden ergänzungsfähigen Noten bezogen werden.

   Beispiel: ◆ ◆ ■· ◆ = 𝅝 + 𝅝 + 𝅝 | 𝅝 + 𝅝 + 𝅝 |

   ◆ ■· ◆ ◆ = 𝅝 + 𝅝 + 𝅝 | 𝅝 + 𝅝 + 𝅝 |

2) Füllen die zueinander bezogenen Werte eine Perfektion nicht ganz aus, so ist die letztstehende Note zu alterieren.

   Beispiel: ◆̍ ◆· ◆̍ = 𝅗𝅥 + 𝅝 | 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 |

3) Zeichen der Synkopation in der prolatio maior ist häufig der *punctus demonstrationis*, welcher sich zweimal gesetzt über der alleinstehenden minima oder einmal gesetzt zwischen den beiden zur alleinstehenden minima zu beziehenden minimae findet.

   Beispiele: ⁚◆̍ ◆̍ ◆ ◆̍ ◆̍ = 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥

   ◆̍ ◆· ◆̍· ◆̍ = 𝅗𝅥 + 𝅝 | 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥

4) Eine punktierte semibrevis, brevis oder longa ist durch den Punkt als perfekt gekennzeichnet.

---

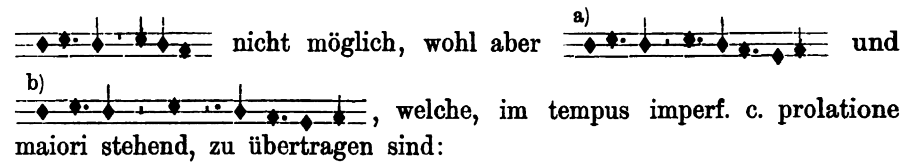
1) C. S. III, 56b.

5) Eine Note oder deren Pause darf nicht vermittels der Synkope zu andern Noten über eine Pause hinweg bezogen werden, die größer ist als die Note selbst.
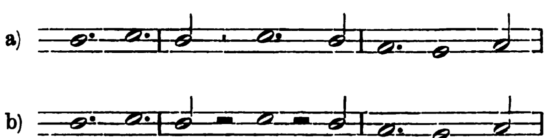
6) Diejenigen Teile einer Perfektion oder Imperfektion, welche durch Synkope voneinander getrennt sind, werden zuweilen durch rote oder leere Noten kenntlich gemacht.

Zu Regel 3 ist zu bemerken, daß der *punctus demonstrationis* zum ersten Male im »*Liber musicalium*«[1]) erwähnt wird. Die »*Ars discantus secundum Johannem de Muris*«[2]) kennt ihn unter dem Namen *punctus reductionis*. Mit diesem ist vielleicht das *signum minimitatis* identisch, welches Simon Tunstede[3]) bei Abhandlung der Synkopation erwähnt.

Regel 5 tritt uns zuerst im »*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*«[4]) entgegen und begegnet uns wieder im dritten Buche der »*Musica*« Ugolini Urbevetani, welches einen Kommentar des »*Libellus*« darstellt. Nach ihr ist ein Beispiel, wie das folgende:

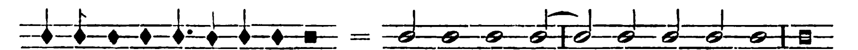


nicht möglich, wohl aber a) [Notenbeispiel] und b) [Notenbeispiel], welche, im tempus imperf. c. prolatione maiori stehend, zu übertragen sind:



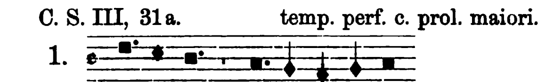
Anonymus V[5]) kann den Grund dieser Regel nicht einsehen und beugt sich, indem er sie befolgt, nur der Autorität der Alten. Allgemeine Anerkennung hat die Regel jedenfalls nicht gefunden, wie Beispiele aus der italienischen Praxis beweisen, auf die wir noch zurückkommen werden.

Regel 6 wird im nächsten Abschnitt eingehend erläutert werden. Hier möge ein Beispiel genügen (temp. imperf. c. prol. maiori):



Die Besprechung einer Reihe von Beispielen wird zeigen, welche Einzelheiten bei der Übertragung zu beachten sind.

C. S. III, 31a. temp. perf. c. prol. maiori.



1) C. S. III, 42a und 44b. Dort geht die syncopa übrigens unter dem Namen *transpositio*.

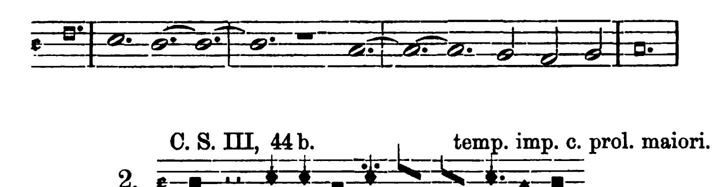
2) C. S. III, 92.

3) C. S. IV, 269b und III, 348a (Anonymus I).
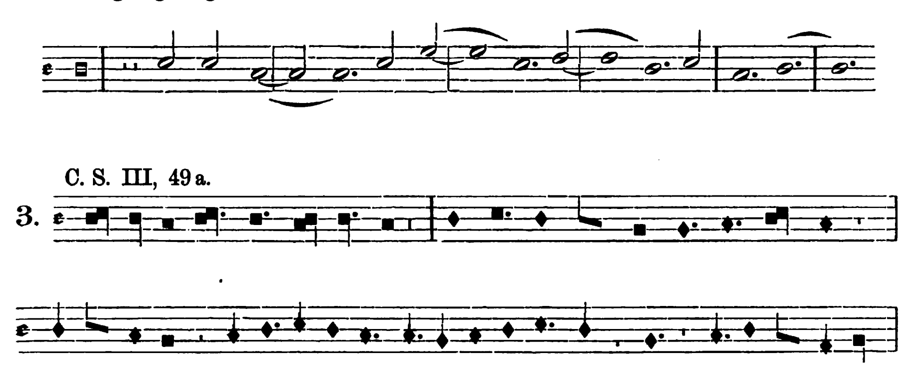
4) C. S. III, 57b.

5) C. S. III, 392b.
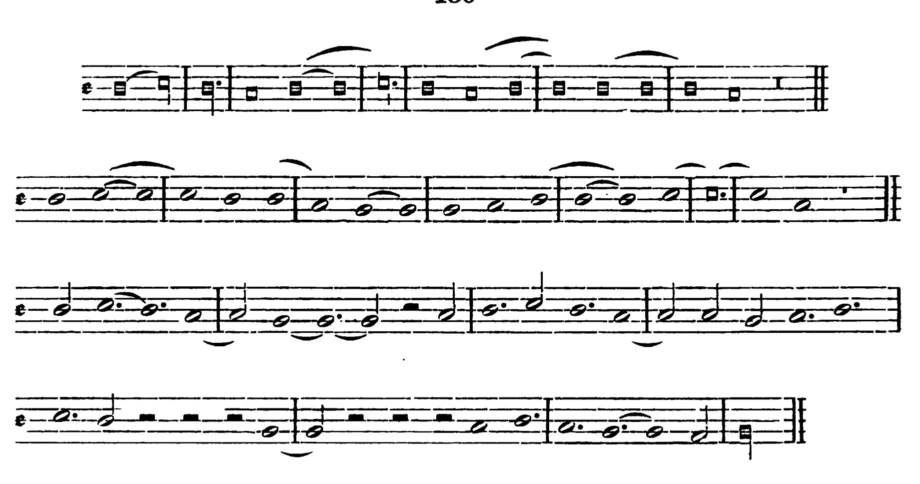
Die breves sind bis auf die letzte mit einem punctus perfectionis versehen, können also nicht imperfiziert werden. Wohl aber könnten an und für sich die drei minimae die folgende brevis imperfizieren. Da aber zwei semibreves (Note und Pause) vorhanden sind, mit denen die drei minimae zum Werte einer perfekten brevis zusammentreten können, so bleibt auch die letzte brevis perfekt. Die Reihe ist demnach zu übertragen:



Hier könnte die zweite minima sehr wohl die folgende brevis und die vierte minima die vorangehende semibrevis imperfizieren. Die alleinstehende dritte minima verlangt aber eine Vereinigung mit ihnen zu einer perfekten Prolation. Für das tempus imperf. würde sich alsdann folgende Übertragung ergeben:
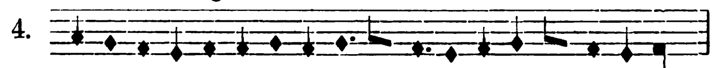


Der erste Abschnitt liegt verderbt vor oder es wird mehrfach gegen die Regel *Similis ante similem perfecta* gefehlt; offenbar soll die punktierte brevis zu der letzten brevis und der brevis-Pause bezogen werden. Im zweiten tritt die erste semibrevis mit der vorletzten und der semibrevis-Pause zu einer Perfektion zusammen. Im dritten muß die erste minima mit der minima-Pause und der folgenden minima, sowie die erste minima nach dem Punkt, welche die folgende semibrevis als *similis ante similem* nicht zu imperfizieren vermag, mit den beiden folgenden minimae zusammengefaßt werden. Ebenso vereinigen sich die drei letzten minimae zum Werte einer semibrevis. Hiermit verstößt der Verfasser des »*Libellus*« gegen Regel 5, welche er wenige Seiten später mit besonderem Nachdruck aufstellt.



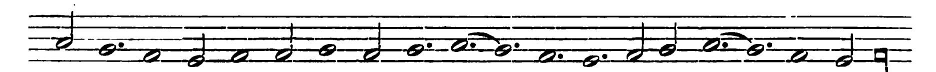
Aus der Prager Handschrift des H. de Zeelandia.

4. 

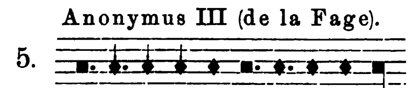
Die erste semibrevis darf als *similis ante similem* nicht imperfiziert werden. Die erste minima muß daher, weil prolatio maior vorliegt, zu zwei andern minimae, nämlich der fünften und sechsten des Beispiels, bezogen werden und mit ihnen zum Wert einer dreizeitigen semibrevis zusammentreten.



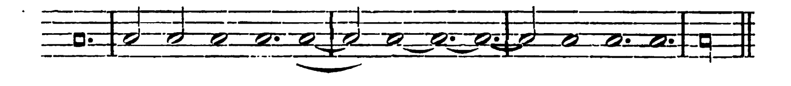
Anonymus III (de la Fage).

5. 
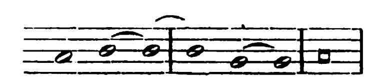
Hier soll die erste mit dem punctus demonstrationis versehene minima zu der punktierten semibrevis bezogen werden. Der Punkt neben der semibrevis ist nicht perfectionis, sondern demonstrationis, daher auch die semibrevis imperfizierbar.



Joh. Verulus de Anagnia (C. S. III, 158b).

6. 

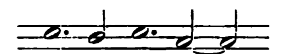
Es könnte sehr wohl die zweite semibrevis die folgende brevis imperfizieren, wenn nicht die einzelne semibrevis voranginge. So muß sie sich aber mit dieser verbinden und, um die Perfektion auszufüllen, ihren Wert verdoppeln.



Johannes Verulus (C. S. III, 161 b). prolatio maior.

7.

Auch hier können sich nur die minimae zu einer Perfektion vereinigen, also nicht imperfizieren. Der Wert der letzten wird verdoppelt.



Johannes Verulus (C. S. III, 159 b). tempus perf. cum prol. maiori.

8.

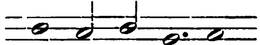
Die semibrevis ist durch den Perfektionspunkt als dreizeitige Note charakterisiert. Die alleinstehende minima kann also nur zur brevis imperfecta bezogen werden. Dieselbe gilt demnach fünf minimae.

9. Ähnlich zu übertragen ist

J. Verulus (C. S. III, 165 b).

10.

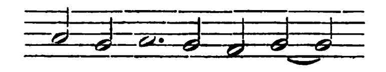
Der Punkt beweist, daß die erste minima die vorstehende semibrevis imperfizieren soll. Die zweite minima darf auf die folgende semibrevis nicht bezogen werden, da diese als *similis ante similem* perfekt ist. Sie kann somit nur mit der letzten semibrevis zusammengefaßt werden, d. h. diese imperfizieren.



Johannes Verulus (C. S. III, 167 b). prolatio maior.

11.

Infolge des punctus demonstrationis kann die zweite minima nicht alteriert werden. Es muß daher die erste der auf die semibrevis folgenden minimae zu ihnen bezogen und die letzte minima des Beispiels alteriert werden.



12. Anonymus V (C. S. III, 391):

a)

b)
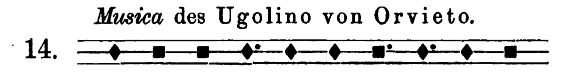
In Beispiel a) ist der letzte, in Beispiel b) der erste Punkt überflüssig, da die einzelnstehende longa doch nur zu den beiden aufeinanderfolgenden longae bezogen werden kann. Gesetzt ist der Punkt aus übergroßer Vorsicht, damit die zweite der aufeinanderfolgenden longae nicht alteriert werde.

Anonymus V (C. S. III, 385 b). Alle Teilungen sind perfekt.

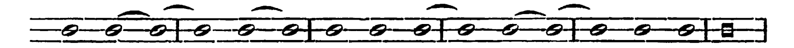
13.

Es handelt sich neben der Synkope um die Imperfektion einer triplex longa durch eine minima. Der Punkt hinter Note 1, 2, 4 und 6 ist zur Vermeidung der Imperfektion gesetzt; hinter der dritten, fünften und zehnten Note verhindert er die Alteration der folgenden Note. Hinter der achten Note bezeichnet er das Ende der Perfektion, zeigt also die Imperfektion der maxima durch die minima an. Der Punkt neben der neunten Note deutet auf die Notwendigkeit, diese einzelne Note mit den beiden an fünfter und sechster Stelle stehenden minimae zu vereinigen, wohingegen der Punkt hinter der elften Note darauf hinweist, daß die beiden semibreves mit einer dritten eine Perfektion eingehen sollen. — An irgend einer Stelle verbirgt sich ein Fehler. Der dritte oder neunte Punkt ist auszumerzen, um die Alteration einer semibrevis zu ermöglichen. Daß derartige Monstra der Notation in der Praxis nicht vorkommen, darauf braucht wohl nicht erst hingewiesen zu werden.

Musica des Ugolino von Orvieto.

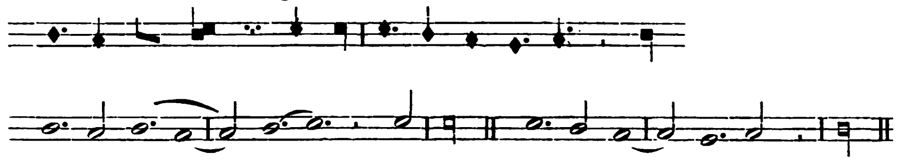
14. 

Die erste brevis ist als similis ante similem perfekt; die alleinstehende erste semibrevis muß zu andern bezogen werden. Die zweite semibrevis imperfiziert die vorstehende brevis, ist also gebunden; die folgenden beiden semibreves füllen eine Perfektion, indem die zweite alteriert wird. Frei sind allein die beiden letzten semibreves, der zwischen ihnen stehende Punkt ist demonstrationis. Er zeigt an, daß diese beiden semibreves zu einer andern, nämlich der ersten, zu beziehen sind.
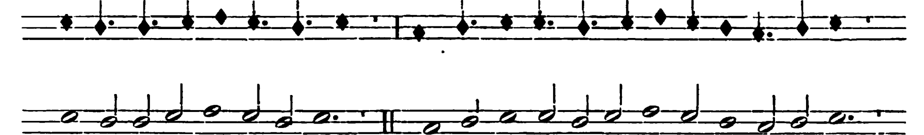


15. und 16. Zwei Beispiele der Synkopation, welche Anonymus V aus der italienischen Praxis mitteilt (C. S. III, 392 a):


Aus der Motette *Ida capillorum* eines Minoriten.



Aus dem *Credo* des Nicolaus de Aversa.



Da die Synkopation eins der schwierigsten Kapitel der mittelalterlichen Notation ist, so rechtfertigt es sich wohl, hier noch eine Reihe Beispiele aus dem mehrfach genannten Glossar zum »*Libellus cantus mensurabilis*« aufzuführen.

Exemplum sincopae in modo maiori perfecto ex tribus longis separatis:

Exemplum sincopae in modo maiori imperfecto ex duabus longis separatis:

Exemplum sincopae in modo maiori imperfecto ex maxima punctata in longa separata:

Exemplum sincopae in modo minori perfecto ex tribus brevibus separatis:

Exemplum sincopae in modo minori imperfecto ex duabus brevibus separatis:

Exemplum sincopae in modo minori imperfecto ex longa punctata et brevi separata:

Exemplum sincopae in tempore perfecto ex tribus semibrevibus separatis:

Exemplum sincopae in tempore imperfecto ex duabus semibrevibus separatis:

Exemplum sincopae in tempore imperfecto ex brevi punctata et ex semibrevi separata:

Exemplum sincopae in maiori prolatione ex tribus minimis separatis:

Exemplum sincopae in minori prolatione ex duabus minimis separatis:

Exemplum sincopae in minori prolatione ex semibrevi punctata et minima separata:

Der Synkope ähnliche Wirkungen werden hervorgebracht, wenn verschiedene Rhythmen, die, nach der Zahl der minimae berechnet, einander gleich sind, gemischt werden. Die dadurch entstehenden rhythmischen Verschiebungen wurden lateinisch *tractus*, gallisch *trains* (*treyns*) oder *trainours*, von vielen auch *sincopae* genannt, wie Simon Tunstede[1]) und Philippus de Caserta[2]) berichten. Solche »*aequipollentiae*«, wie Tunstede die in Frage stehenden verwandten Rhythmen nennt, sind:

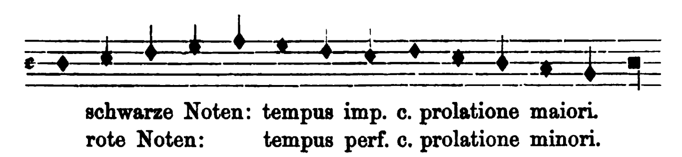
{ modus perf. c. tempore perf. c. prolatione minori $3 \times 3 \times 2$
{ modus imp. c. tempore perf. c. prolatione maiori $2 \times 3 \times 3$
{ modus perf. c. tempore imp. c. prolatione maiori $3 \times 2 \times 3$

{ modus perf. c. tempore imp. c. prolatione minori $3 \times 2 \times 2$
{ modus imp. c. tempore perf. c. prolatione minori $2 \times 3 \times 2$
{ modus imp. c. tempore imp. c. prolatione maiori $2 \times 2 \times 3$

Über die Darstellung derartigen rhythmischen Wechsels läßt sich Tunstede nicht aus. Von Philippus de Caserta erfahren wir aber,

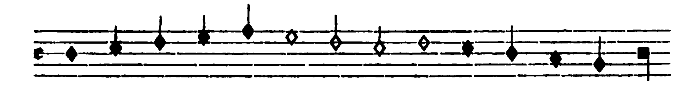
1) C. S. IV, 277b und C. S. III, 353b. f. (Anonymus I.)
2) *Tractatus de diversis figuris*, cap. VIII (C. S. III, 123b).

daß hierzu die rote und, wie wir an Hand der Praxis hinzufügen können, auch die leere schwarze (weiße) Note verwendet wurde. Im nächsten Kapitel wird näher darüber gehandelt werden. Hier möge ein Beispiel genügen, in dem tempus perf. cum prolatione minori und tempus imperfectum cum prolatione maiori gemischt werden:



schwarze Noten: tempus imp. c. prolatione maiori.
rote Noten: tempus perf. c. prolatione minori.

Wie bereits bemerkt, können statt der roten Noten auch weiße eintreten:



Neuntes Kapitel.

Die Notation mit vollen roten und leeren schwarzen (weißen) Noten.

Wie wir im dritten Kapitel sahen, verfügte das 14. Jahrhundert über eine ganze Reihe Taktzeichen. Die Praktiker bedienten sich derselben aber nur in seltenen Fällen. Es standen ihnen ja eine ganze Fülle von Anhaltepunkten zu Gebote, deren Beobachtung sie leicht ohne irgend ein besonderes Taktzeichen die herrschende Taktart erkennen ließ. Trat aber innerhalb der jeweiligen Taktart rhythmischer Wechsel ein, so vermochte, nahm man von Taktzeichen Abstand, die schwarze Note allein den gestellten Anforderungen an Klarheit und Präzision nicht mehr zu genügen. Ja, der rhythmische Wechsel beschränkte sich häufig nur auf so wenige Noten, daß die Anwendung eines Taktzeichens gar nicht einmal möglich war. So verfiel man denn auf die Anwendung roter Noten. Ihr Gebrauch läßt sich schon im »*Pomerium*« des Marchettus von Padua vermuten. Dort heißt es bei Besprechung der Gesänge, in denen abwechselnd der modus perfectus und imperfectus herrscht, daß diese mit verschiedenen Farben notiert würden[1]). Wenige Jahre später können wir in dem »Roman de Fauvel« die rote Note zum ersten Male in der
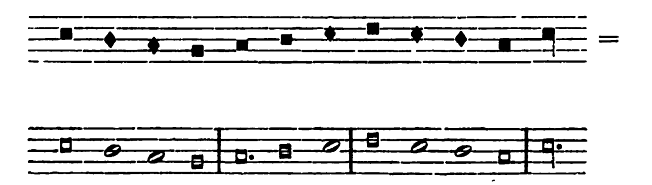
1) G. S. III, 186b: *Si autem cantus sit mixtus, puta de modo perfecto et imperfecto, cuilibet notae longae de modo imperfecto dicimus debere addi signum superius nominatum* (eine an der Linken aufsteigende Kauda): *et hoc est proprius* (? *propius*) *quod tales cantus diversis coloribus figurantur.*

Praxis nachweisen. Zuerst in Regeln gefaßt ist ihre Anwendung in der »*Ars nova*« des Philippe de Vitry[1]. Er bedient sich ihrer:
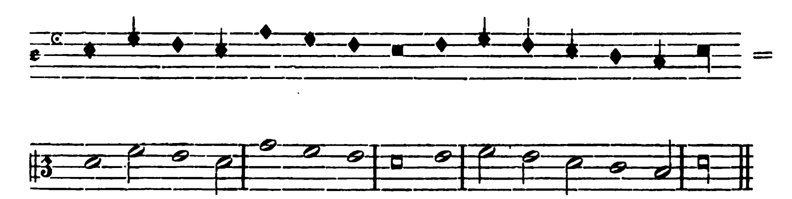
1) zur Darstellung rhythmischen Wechsels[2],
2) zur Bezeichnung der Ausführung einer Tonreihe in der höheren Oktave,
3) zur Unterscheidung von cantus planus und cantus mensuratus,
4) zur Vermeidung der perfekten Mensurierung einer Note,
5) zur Verhinderung der Alteration und Imperfektion.

Manche Theoretiker geben über einzelne Regeln weitgehendere Erklärungen, bei keinem finden sich aber, wie in der »*Ars nova*« fast alle Fälle der Anwendung berücksichtigt. In der »*Ars perfecta*«, bei Theodoricus de Campo und Simon Tunstede wird nur die erste Regel angezogen, und die Anonymi III und IV handeln nur die ersten beiden Fälle ab.

In Regel 1 haben wir es vor allen Dingen mit den *aequipollentiae* des Simon Tunstede zu tun. De Vitry führt als Beispiel »*Thoma tibi obsequia*« an, in dessen Tenor die roten Noten aus dem modus imperfectus cum tempore perfecto und die schwarzen aus dem modus perfectus cum tempore imperfecto gingen. Das Beispiel selbst überliefert er uns aber nicht. Es wird etwa dies Gepräge gehabt haben:
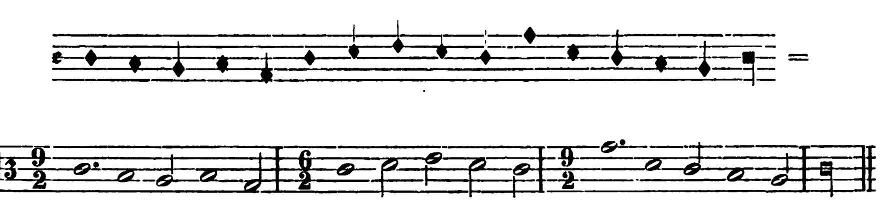


Besonders häufig kam, wie die Praxis erweist, der Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori vor, z. B.
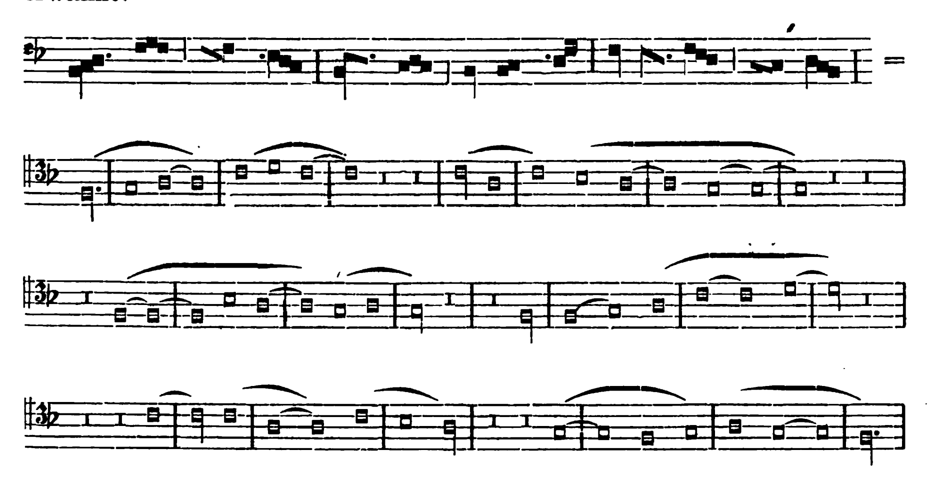


Aber es bedurfte nicht immer der aequipollentiae. Es konnte z. B. auch gemischt werden das tempus perfectum cum prolatione maiori mit dem tempus perfectum cum prolatione minori:

1) C. S. III, 21 a.

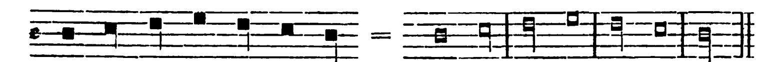
2) Der dem 15. Jahrhundert angehörige Anonymus X nennt die roten und leeren Noten geradezu *signa alterationis temporis vel prolationis* (C. S. III, 414 b).



oder der modus minor perfectus cum tempore perfecto mit dem modus minor imperfectus cum tempore imperfecto. Als Beispiel sei der Tenor »*In nova fert animus*« aus dem »Roman de Fauvel« zitiert, welchen auch Philippe de Vitry, allerdings mit einer nicht deutlichen Beziehung, erwähnt:
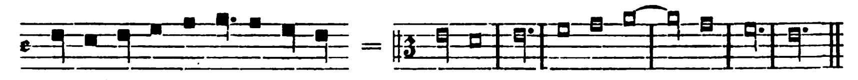


Regel 2 und 3 bedürfen keiner weiteren Erklärung. Zu Regel 4 ist an den Satz *Similis ante similem perfecta* zu erinnern. Soll nun longa vor longa oder brevis vor brevis bei dreizeitiger Mensur zweizeitig sein, so kann dies durch Darstellung mit roter Note kenntlich gemacht werden.



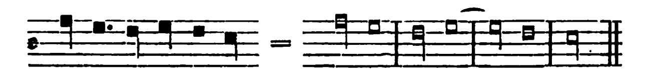
Ein diesem von mir konstruierten Beispiel entsprechender Fall ist mir in der Praxis nicht begegnet, da ja hier das bequemere Mittel der Alteration der nächstkleineren Notengattung zur Hand war; wohl aber kommen andere in das Gebiet der Synkope gehörige Fälle vor, wie überhaupt die Anwendung der roten Note nach Regel 4 und 5 meist synkopierende Wirkung ausübt. Es scheint fast, als ob Philippe de Vitry in der »*Ars nova*« bereits die rote Note als Darstellungsmittel der Synkope verwendet hat. Einmal deutet der Satz[1]): *Vel de rubris aliquando*

1) C. S. III, 21a.

huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia reducuntur[1]) *et ad invicem operantur* darauf hin, andererseits ist Regel 5 ohne Synkopation gar nicht denkbar. Vorbedingung für dieselbe ist dreizeitige Mensur, denn nur in dieser ist Alteration möglich. Wenn nun, wie Vitry anführt, zwischen den beiden longae nur zwei tempora stehen sollen, muß notwendigerweise das dritte die Perfektion ergänzende den longae voraufgehen oder folgen. Zwischen eine in zwei Teile geschnittene Perfektion sind also vollkommene Perfektionen eingeschoben, d. h. es liegt Synkopation vor.



Aber auch Regel 4 ist nicht immer ohne Synkope denkbar, z. B.



Wie soll, wenn der durch die rote Farbe als zweizeitig gekennzeichneten nota similis ante similem z. B. die zugehörige brevis nicht vorhergeht, anders die Perfektion voll gemacht werden, als daß eine folgende einzelne brevis auf sie bezogen wird? Ob diese zur Zeit der »*Ars nova*« bereits ebenfalls als rote Note dargestellt wurde, lasse ich dahingestellt.

Der Gebrauch der roten Note zu Synkopationen läßt sich auch bei Simon Tunstede[2]) nachweisen. Die Stelle: *Nam cum duae notulae ante maiorem vel inter maiores alterius coloris ponuntur, alterationem non recipiunt de necessitate* deckt sich mit Regel 5 der »*Ars nova*«.

Direkt von der Darstellung der Synkope mit roten Noten spricht ebenfalls die unter dem Namen Johannis de Muris gehende Bemerkungen-Sammlung (*Quaedam notabilia utilia*)[3]): *Inveniuntur etiam aliquociens in valore notularum unicae semibreves, breves vel longas sequentes quae tamen eas nec augent nec minuunt, sed potius ad invicem reducuntur. Dicendum est quod si ponitur ibi per eas certa mensura, syncopetur et tunc secundum aliquos deberent fieri rubrae vel vacuae ut hic exemplum*:

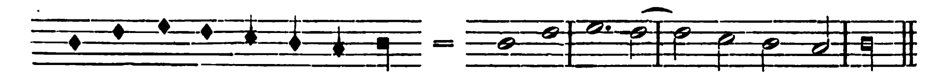


Der Sinn der Worte: *si ponitur ibi per eas certa mensura* ist mir nicht recht verständlich. Sollen die eingestreuten Noten nur dann in der roten oder leeren Form dargestellt werden, wenn sie insgesamt einen longa- oder brevis- Wert füllen?

1) C. hat *reducantur*. 2) C. S. IV, 271 a. 3) C. S. III, 106 b.

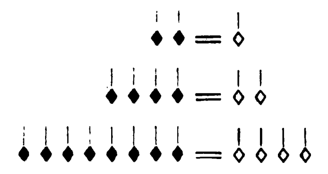
Auch Kodex Florenz Med. Laur. *Redianus 71* weist mehrfach auf die Verwendung der roten Noten zur Darstellung von Synkopen.

Einer weiteren sechsten Funktion der roten Note, von der uns der »*Liber musicalium*« (C. S. III, 42a) berichtet, ist zu gedenken, in imperfekter Mensur den perfekten Wert darzustellen.



Diese erkennt aber Prosdocimus[1]) nicht als zu Recht bestehend an. Nach ihm darf die rote Note nur innerhalb perfekter Mensur zur Anwendung gelangen, wo sie eine *imperfectio quoad totum* bezeichnet. Denn schwarz bezeichne unter den Farben Perfektion. Würde nun die rote Note auch in imperfekter Mensur gebraucht werden zur Bezeichnung perfekten Maßes, so würde man doch stets geneigt sein, schwarz mit Perfektion zu identifizieren, und käme so zu falschen Schlüssen. Der mehrfach erwähnte Kodex *Redianus 71* kennt die Verwendung roter beziehungsweise leerer Noten zur Darstellung imperfekter Werte in perfekter Mensur und umgekehrt.

Von einer siebenten Funktion der roten Note als Darstellungsmittel der Diminution berichtet uns der etwa der Wende des 14. Jahrhunderts angehörige Anonymus X[2]). Nach ihm gilt eine rote longa nur brevis und eine rote brevis semibrevis, während rote semibreves zu den vollen schwarzen im sesquialter-Verhältnis (3 : 2) stehen sollen. Die verschiedene Behandlung der Notengattungen ist auffällig. Am seltsamsten ist aber, daß in diesem Zusammenhange nicht der roten minima als Form der *semiminima* gedacht wird und Anonymus X für diese nur die leere Form aufführt. Der nur wenige Jahre später schreibende Anonymus XI[3]), einer der ersten Vertreter der weißen Notation, erwähnt jedenfalls die rote minima. Er sagt: wenn sich in einem Gesange zwei der Farbe nach veränderte minimae finden, ohne daß mehr folgen, so sind sie nach der proportio dupla zu bewerten, d. h. zwei kommen auf den Wert einer minima. Ebenso wird mit vier und acht minimae verfahren, wofern sich nicht ein besonderes Zeichen gesetzt findet.



1) C. S. III, 215b. 2) C. S. III, 414b.
3) C. S. III, 474a.

Dieselbe Lehre findet sich bei Anonymus XII[1], der aber daneben auch eine besondere Form der *semiminima* kennt ♪. Entsprechend dem Gebrauch der roten minima als semiminima gibt er die rote Parallelform der semiminima (♪) als *fusa* (♪) und die rote Parallelform der fusa (♬) als *semifusa* (♬). Anonymus XI[2] setzt die Analogie auch nach oben hin fort und stellt zwei rote semibreves einer schwarzen gleich (♦ ♦ = ◇). Hiermit haben wir das Seitenstück zur Behandlungsweise der longa und brevis bei Anonymus X.

Wir sahen die rote Note zuerst in der »*Ars nova*« des Philippe de Vitry erwähnt, welche etwa dem dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstammt. Bald darauf erfahren wir aus Anonymus V[3], den der »*Ars discantus*« angehängten »*Quaedam notabilia utilia*«[4] und dem »*Libellus cantus mensurabilis*«[5], daß für die roten Noten auch leere schwarze (weiße) eintreten können. *Rubeae sive vacuae notae* ist der Terminus, der uns nun überall begegnet. Will man sich den schwankenden Gebrauch von roten oder leeren Noten erklären, so ist der Grund ganz annehmbar, den Philippus de Caserta[6] beibringt: *Et quando homo non habet, unde scribere figuras rubeas, tunc est licitum ipsas evacuare.* Bei Mangel an roter Tinte wandte man also statt roter Noten leere schwarze an. Wegen der größeren Schreibbequemlichkeit gab man bald für den gewöhnlichen Gebrauch der leeren Note den Vorzug. Der »*Liber musicalium*« spricht bereits von *semibreves vacuae aut rubeae.* Daraus, daß in den 1351 datierten »*Quatuor principalia*« des Simon Tunstede[7]) nur die rote Note Erwähnung findet, könnte man den Schluß ziehen, daß die leere Note vor dieser Zeit nicht in Gebrauch war, wenn nicht einerseits aus andern Gründen sicher hervorginge, daß die die notae vacuae erwähnenden Traktate vor Tunstede liegen, und wir andererseits nicht wüßten, daß England an dem Gebrauch der vollen roten Note bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein starr festgehalten hat.

Zehntes Kapitel.

Diminution und Augmentation.

Unter Diminution und Augmentation verstand man im allgemeinen eine beliebige Verminderung oder Vergrößerung des Wertes einer Notenfigur. Im besonderen wurde aber damit der Vorgang bezeichnet, daß an

1) C. S. III, 477b. 2) C. S. III, 474a. 3) C. S. III, 395b. f.
4) C. S. III, 106b. 5) C. S. III, 54. 6) C. S. III, 121a.
7) C. S. IV, 272b und 268b.

die Stelle des notierten Wertes bei der Ausführung der nächst kleinere oder nächst größere trat.

Die Zeugnisse der Theoretiker über dieses Kapitel der Notation sind spärlich gesät. Die frühste Nachricht über Diminution findet sich im »*Libellus cantus mensurabilis*« [1]), am klarsten handelt über sie Prosdocimus de Beldemandis [2]). Wie bereits der Verfasser des »*Libellus*«, welcher übrigens Quelle für alle späteren Zeugnisse ist, nur von einer Diminution in Tenören von Motetten spricht, so betont auch Prosdocimus ausdrücklich, daß rechtmäßig die Diminution nur bei Tenören angewendet werden dürfe, die mehrere Male in verschiedener Weise wiederholt würden. Denn diese Notationsweise sei nur geschaffen worden, um ohne Verlängerung der Notation des Tenors einen ausgedehnteren Diskant darüber setzen zu können. Als einen Irrtum der Musiker seiner Zeit sieht er es an, wenn diese die Diminution auch in anders gearteten Tenören, ja sogar in Oberstimmen (Diskanten) verwenden. Daß der Zug der Praxis dahin ging, erweist sich auch aus der »*Musica*« des Ugolino von Orvieto [3]). Prosdocimus [4]) definiert die Diminution wie folgt: *Diminutio est pronuntiatio notae maioris in valore notae sibi immediate minoris.* An Stelle des notierten Wertes gelangt die entsprechende nächst kleinere Notengattung zum Vortrag, und zwar in der Weise, daß für einen perfekten Wert, sei er Note oder Pause, ein perfekter, für einen imperfekten ein imperfekter, für einen einfachen ein einfacher und für einen alterierten ein alterierter, kurz für jeden Wert ein in jeder Beziehung entsprechender eintritt. Auf diese Weise vollzieht sich im modus longarum perfectus cum tempore perfecto beziehungsweise im tempus perfectum cum prolatione maiori durch die Diminution eine Reduktion der Werte auf ein Drittel und im modus perfectus cum tempore imperfecto wie im modus imperfectus cum tempore perfecto vel imperfecto, beziehungsweise im tempus perfectum cum prolatione minori wie im tempus imperfectum cum prolatione maiori vel minori auf die Hälfte [5]). Anonymus XII [6]), welcher Ende des 15. Jahrhunderts schrieb, unterscheidet diese beiden Arten der Diminution, die er unter dem Begriff *syncopatio* zusammenfaßt, als *diminutio* (Reduktion auf $\frac{1}{3}$ des notierten Wertes) und *semiditas* (Reduktion auf die Hälfte). Dieselbe Lehre findet sich bei Gafurius [7]), in der »*Institutio in musicen mensurabilem*« [8]), bei Glarean

1) C. S. III, 58.

2) »*Tractatus practicae de musica mensurabili*« (C. S. III, 224b. ff.) und »*Tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Italicorum*« (C. S. III, 246b. f.).

3) Vgl. U. Kornmüller in Haberls kirchenmusik. Jahrbuch 1895, S. 38.

4) C. S. III, 224b.

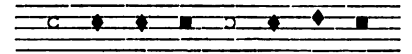
5) Vgl. den »*Libellus cantus mensurabilis*« (C. S. III, 58).

6) C. S. III, 483b.

7) *Practica musicae utriusque cantus.*

8) *Noviter Erphurdiae excusum per Joannem Knappum. Anno salutis MDXIII, 25 Kalen. Septembris.*

in seinem »*Dodecachordon*«[1]) und andern. Der Verfasser des »*Libellus*« kennt noch kein Zeichen der Diminution, ebensowenig Anonymus V[2]) und Egidius de Murino[3]), die auch die Diminutionslehre berühren. Prosdocimus erwähnt den nach links geöffneten Halbkreis als Zeichen derselben, tadelt diese Praxis aber, ohne indes eine andere Bezeichnung aufzustellen. Diesen Halbkreis treffen wir bereits in einem Beispiel bei Simon Tunstede[4]) an: *Sed ad tempus imperfectum demonstrandum semicirculus figuratur ut hic:*



Daß dies Zeichen in der Tat im 14. Jahrhundert schon in Gebrauch war, werden wir aus der Praxis kennen lernen. Anonymus X[5]) verwendet rote und leere Noten zur Bezeichnung der Diminution, Guilelmus Monachus neben den verkehrten Zeichen (signa reverse facta) den durch Kreis oder Halbkreis gehenden Vertikalstrich ⦶ ₵ ⦶ Ͼ⃒. Auch die Zahl 2 hinter den Mensurzeichen diente später gleichen Zwecken[6]). Trifft ein verkehrtes Zeichen mit dem Vertikalstrich zusammen, so resultiert eine doppelte Diminution. Eine Erklärung der gebräuchlichsten Zeichen möge folgen:

C 2 = ₵ = Ↄ tempus imperfectum diminutum cum prolatione minori.
■ = ♦ = 2 minimae (minima = 2 semiminimae).

Ͼ 2 = Ͼ⃒ = Ͽ tempus imperfectum diminutum cum prolatione maiori.
■ = ♦ = 2 minimae (minima = 3 semiminimae).

⦶ tempus perfectum diminutum cum prolatione maiori.
■ = ♦ = 3 minimae (minima = 3 semiminimae).

⦶ tempus perfectum diminutum cum prolatione minori.
■ = ♦ = 3 minimae (minima = 2 semiminimae).

Ↄ⃒ tempus imperfectum (bis) diminutum cum prolatione minori.
■ = ♦̍ = 2 semiminimae (semiminima = 2 fusae).

Ͽ⃒ tempus imperfectum (bis) diminutum cum prolatione maiori.
■ = ♦̍ = 2 semiminimae (semiminima = 3 fusae).

Die Augmentation stellt das umgekehrte Prinzip dar. Sie vollzieht sich nach denselben Gesetzen wie die Diminution. Ihre Definition lautet

1) Lib. III, cap. VIII (Ausgabe Bohn, S. 150). 2) Vgl. C. S. III, 398. 3) C. S. III, 126. 4) C. S. IV, 268b. 5) C. S. III, 415b.

6) Vgl. Anonymus XI (C. S. III, 469a). Nach dem Leipziger Anonymus und der »*Institutio in musicen mensurabilem*« konnte auch eine 3 hinter dem Zeichen die Reduktion der Werte auf $\frac{1}{3}$ anzeigen. Guilelmus Monachus bezeichnet mit 2 sowohl die Reduktion der Werte auf die Hälfte als auch auf ein Drittel (C. S. III, 275a).

nach Prosdocimus[1]): *Augmentatio est pronuntiatio notae minoris in valore notae sibi immediate maioris.* Augmentation in diesem Sinne ist den Theoretikern des 14. Jahrhunderts noch nicht bekannt, wohl aber die Perfektion einer einzelnen imperfekten Note durch Hinzufügung des *punctus additionis* oder *augmentationis.* Prosdocimus ist der erste, der die neue Lehre der Augmentation eingehend theoretisch erörtert. Größere Ausdehnung nimmt dieselbe erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der niederländischen Schule an. Tinctoris noch bestimmt in seinem *Diffinitorium*[2]) nur die durch den Punkt bewirkte Augmentation.

Aber der Punkt war nicht das einzige Darstellungsmittel der Augmentation einer einzelnen Note. Eine ganze Reihe von Fällen, bei denen Wertvergrößerungen einzelner Noten durch Veränderung der Notenform angezeigt werden, wird uns später bei Philippus de Caserta[3]) begegnen.

Eine eigentümliche Bezeichnungsweise der Augmentation ganzer Tonreihen scheint in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Ramis berichtet darüber in seiner »*Musica practica*« (tertia pars tract. 1 cap. 2)[4]): *Aliquando autem propter cantus nimiam diminutionem cantores mensuram, quae in brevi erat observanda, ponunt in semibrevi, et si erat in semibrevi tenenda, transferunt illam in minima taliter, quod iam pro maiori parte omnes tenent, et scribunt in compositione pro hoc signo* ⊙ *vel hoc* ⋲, *quod mensurae morula in minima teneatur integra. Et si in tenore signum diversum ab aliis ponatur, ut si* ⊙ *in tenore et hoc* ○ *in aliis, minima tenoris tantum valet, quantum aliarum valet semibrevis, quia morulam integram, et si in aliis istud* ○ 2 *ponatur, quantum brevis.* Danach verbanden also die Sänger zuweilen mit den Zeichen ⊙ oder ⋲ die Vorschrift, daß die minima Taktmaß sein solle[5]), mit andern Worten, daß sie als semibrevis und dementsprechend die semibreves als breves zum Vortrag gelangen sollen. Weiter deuteten verschiedene Zeichen in den einzelnen Stimmen auf Augmentation. ⊙ im Tenor und ○ in den andern Stimmen ließ erkennen, daß die minima des Tenors der semibrevis der übrigen Stimmen entsprechen sollte. ⊙ im Tenor und ○ 2 in den übrigen Stimmen verlangte, daß die minima des Tenors im Werte der brevis der übrigen Stimmen zum Vortrage gelangte. Obgleich gegen diese Bezeichnungsweise unter andern von Gafurius[6]) angekämpft worden ist, scheint sie sich dennoch behauptet zu haben. Denn Glarean[7]) erzählt: »Die Musiker pflegen nur zu einem Part des Gesanges entweder

---

1) C. S. III, 225a. 2) C. S. IV, 179a. 3) Siehe S. 292 ff.

4) Vgl. meine Neuausgabe, S. 84. 5) Vgl. Adam de Fulda (G. S. III, 362a).

6) Man vergleiche seine Anmerkung zu der oben zitierten Stelle des Ramis (Neuausgabe S. 84*): *Errant perfecto, qui notularum proprietatem quantitativam viciant et corrumpunt sine canone vel proportione.*

7) »*Dodecachordon*« (Ausgabe Bohn, S. 150). Siehe auch den Leipziger Anonymus.

den Kreis oder den Halbkreis mit Punkt zu setzen, so ⊙ 𝄋, und es dann Augmentation zu nennen; denn so gilt die Minima gleich einer Semibrevis und die perfekte Semibrevis drei Semibreven«. Die gewöhnliche Bezeichnungsweise der Augmentation war die, daß hinter die Taktzeichen ein echter Bruch gesetzt wurde, z. B. C $\frac{1}{3}$, wodurch die Noten den dreifachen Wert erhielten. Auch durch *canones* (Rätselsprüche) konnte auf die gewünschte Ausführungsweise hingedeutet werden.

Elftes Kapitel.

Anleitung, die Mensur ohne besondere Taktzeichen zu erkennen.

Als sich die Taktverhältnisse im 14. Jahrhundert schwieriger gestalteten, schritt man dazu, Zeichen für dieselben aufzustellen. Diese fanden aber, wie wir aus dem »*Speculum*« des Johannes de Muris[1]) erfahren, keineswegs allgemeine Billigung und Annahme. Johannes de Muris klagt, daß die alte Kunst belastet würde, daß sie, die früher frei war, jetzt zur Sklavin herabsänke. In der Tat bedurfte man damals der Zeichen noch nicht dringend. Man verfügte über eine ganze Reihe Anhaltepunkte, aus deren Beobachtung man auf die vorliegenden, noch nicht so verzwickten Mensuren sicher schließen konnte. Wir finden hierüber Nachricht bei Philippe de Vitry [*Ars perfecta*[2]), *Liber musicalium*[3])], bei Johannes de Muris [*Libellus cantus mensurabilis*[4]), *Ars discantus*[5])], bei Theodoricus de Campo[6]), bei den Anonymi II[7]), IV[8]) und VII[9]), bei Prosdocimus de Beldemandis [*Tractatus practicae de musica mensurabili*[10])], bei Anonymus XII[11]) und andern.

Nach ihren Lehren lassen sich folgende Regeln aufstellen:

I. Auf den modus longarum (minor) perfectus ist zu schließen

1) wenn sich vor oder hinter einer longa eine einzelne brevis findet, die sich mit keiner andern zu einer zweizeitigen longa zusammenschließt;
2) wenn sich zwischen zwei longae drei breves finden;
3) wenn die longa perfecta-Pause, ein durch drei Spatien gehender Strich, vorkommt;

---

1) »*Speculum*«, lib. VII, cap. 45 (C. S. II, 431 a): *Haec et multa alia ponunt moderni quae numquam posuerunt antiqui sicque ad onera multa hanc trahunt artem, ut, quae prius de his oneribus erat libera, nunc quantum ad talia serva videatur.*

2) C. S. III, 29. 3) C. S. III, 41. 4) C. S. III, 54.
5) C. S. III, 88 b. 6) C. S. III, 180 b. 7) C. S. III, 369/370.
8) C. S. III, 377 a und 379 b. 9) C. S. III, 408 b.
10) C. S. III, 227 a. ff. 11) C. S. III, 478 b. ff.

4) wenn sich zwischen zwei longae eine brevis und eine durch zwei Spatien gehende longa-Pause findet;
5) wenn sich die zwischen zwei longae stehenden tempora besser durch 3 als durch 2 teilen lassen;
6) wenn zwischen zwei longae zwei durch einen Punkt getrennte breves stehen;
7) wenn hinter drei breves sich ein Punkt findet;
8) wenn die einer longa folgende longa einen Punkt hat;
9) wenn rote oder leere longae vollen schwarzen gegenübergestellt werden.

II. Lassen sich die aufgestellten Merkmale an einem Beispiele nicht erkennen, und finden sich

1) hintereinander zwei durch zwei Spatien gehende longa imperfecta-Pausen oder
2) hintereinander eine longa imperfecta-Pause und eine brevis-Pause, oder
3) lassen sich die zwischen zwei longae stehenden Noten zu je zwei breves abteilen, oder
4) folgt auf eine punktierte brevis eine einzelne semibrevis, d. h. erweist sich der Punkt als punctus augmentationis,

so liegt der modus minor imperfectus vor.

III. Das tempus perfectum hat statt:

1) wenn sich vor oder hinter einer brevis eine einzelne semibrevis findet, die durch Synkopation zu keiner andern semibrevis bezogen werden kann, demnach also die brevis a parte ante oder a parte post imperfiziert;
2) wenn sich zwischen zwei breves drei semibreves ohne Punkt finden;
3) wenn auf eine punktierte brevis keine semibrevis folgt, die zu ihr bezogen werden kann;
4) wenn hintereinander zwei in gleicher Höhe gesetzte semibrevis-Pausen vorkommen;
5) wenn zwischen breves zwei durch einen Punkt getrennte semibreves vorkommen, oder wenn sich hinter drei semibreves ein Punkt findet, ohne daß darauf eine einzelne minima folgt;
6) wenn sich vor einer semibrevis mit folgender longa oder brevis oder hinter einer semibrevis mit vorhergehender longa oder brevis oder endlich zwischen brevis und semibreves ein Punkt findet;
7) wenn rote oder leere breves vollen schwarzen gegenübergestellt werden.

IV. Lassen sich die für das tempus perfectum angegebenen Merkmale nicht beobachten, sondern vielmehr

1) die zwischen zwei größeren Werten stehenden semibreves paarweise anordnen, oder
2) folgt auf eine punktierte semibrevis eine einzelne minima, oder

3) folgt auf eine rote semibrevis eine einzelne minima,
so liegt das tempus imperfectum vor.

V. Die prolatio maior ist an folgenden Merkmalen zu erkennen:

1) wenn drei minimae zwischen zwei semibreves oder zwischen brevis und semibrevis oder zwischen zwei breves stehen;
2) wenn Folgen von semibrevis, minima vorkommen;
3) wenn eine brevis zwischen zwei sie imperfizierenden minimae steht;
4) wenn sich zwei in gleicher Höhe stehende minimae-Pausen finden;
5) wenn einer semibrevis unmittelbar eine minima-Pause folgt;
6) wenn zwischen zwei semibreves zwei durch einen Punkt getrennte minimae stehen;
7) wenn sich zwischen zwei semibreves zwei minimae-Pausen finden, die durch einen Punkt getrennt sind;
8) wenn rote oder leere semibreves und minimae schwarzen gegenübergestellt sind.

VI. Treffen die Merkmale unter V nicht zu, so ist auf die prolatio minor zu schließen, für welche

1) Folgen von je zwei minimae,
2) die punktierte semibrevis mit folgender einzeln stehender minima und
3) eine rote semibrevis mit folgender einzelner minima

charakteristisch sind.

Dritter Abschnitt.

Die französischen Denkmäler der Ars nova im 14. Jahrhundert und ihre Notation.

Erstes Kapitel.

Die französische Tonkunst bis zur Zeit des Übergangs gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

Die Mensuralmusik, gleichwie die Oper 400 Jahre später, aus Renaissance-Bestrebungen hervorgegangen, war, wie es im Hinblick auf den Ursprung gar nicht anders zu erwarten ist, in den ersten Jahrhunderten an den Text gebannt. Die Musik ist die künstlerische Vortragsform der Poesie. Es kann uns daher nicht wundern, wenn sich in der ersten Zeit gemessener Musik Dichter und Musiker in einer Person vereinigen. So lernten wir in dem Trouvère Adam de la Hale den bedeutendsten Musiker des 13. Jahrhunderts kennen, und ähnlich tritt uns im 14. Jahrhundert der Dichter Guillaume de Machaut[1]) als hervorragender Meister auf musikalischem Gebiete entgegen.

Sein Leben umfaßt die zweite Periode der Mensuralmusik: die Entwickelung von Franco bis Simon Tunstede, d. h. die Zeit, in der die Notation mit vollen schwarzen Noten bis auf wenige Punkte zum Abschluß gebracht wird.

---

1) Über diesen Meister ist zu vergleichen De la Borde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, Band IV — *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions* XX, 399 und 415 — P. Tarbé, *Les œuvres de Guillaume de Machault* (Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVIe siècle, Bd. 3), Reims-Paris, 1849 — Fétis, *Biogr. univ.* — M. L. de Mas Latrie, *La prise d'Alexandrie ou Chronique du Roi Pierre Ier de Lusignan par Guillaume de Machaut* (Publication de la Société de l'Orient latin. Série historique I), Genève 1877 — A. Thomas, *Extraits des archives du Vatican pour servir à l'histoire littéraire. III. Guillaume de Machaut* (Romania X, 325 ff.) — Schletterer, Studien zur Geschichte der französischen Musik, Berlin 1884-85.

Wie bei Adam de la Hale, so sind wir auch bei Guillaume de Machaut über sein Geburtsjahr in Unkenntnis. Doch ist er wahrscheinlich um 1300 geboren. Mit dem auf den Florentiner Wachstafeln[1]) 1301 unter den Dienstleuten der Königin Johanna von Navarra aufgeführten »*Guill. de Macholio, valetus camere*« ist er sicher nicht identisch. Wie dem »Roman de la Queste de trèsdoulce mercy au cuer d'amour espris« des Königs René zu entnehmen ist, der unserm Meister in dem *l'Hôpital d'amour* betitelten Teile ein Epitaph gesetzt hat, entstammt er der Champagne:

> Guillaume de Machault ainsi avoye nom,
> Né en Champagne fuz.

Die engere Heimat bezeichnet uns sein Name, Machault im Departement Ardennes. Die Latinisierung seines Namens lautet gewöhnlich *G. de Machaudio.* Doch muß für Machault auch eine lateinische Form *Mascaudium* (*Mascodium*) bestanden haben, denn der im »*Libellus cantus mensurabilis*« und bei Anonymus V erwähnte *Gulielmus de Mascandio* beziehungsweise *Mastodio*[2]) ist zweifellos mit unserm G. de Machaut identisch. Mit ihm gleichzeitig wirkte ein Guillelmus de Machello, aus Macheau en Brie an der Grenze von Orleans. Beide waren geistlichen Standes, beide Kanoniker. Den Dichter und Musiker treffen wir im Dienste Johanns von Luxemburg, des Königs von Böhmen. Bei ihm blieb er bis zu dessen in der Schlacht bei Crecy 1346 erfolgten Tode. Er genoß das Vertrauen seines Königs und unterstützte ihn bei den schwierigsten Fragen:

> Je fus ses clers, ans plus de XXX,
> Si congnu ses meurs et s'entente,
> S'onneur, son bien, sa gentillesse,
> Son hardement et sa largesse;
> Car j'estoie ses secretaires
> En trestous ses plus gros affaires.

Er begleitete den König auf allen seinen Reisen und Feldzügen, sogar nach Polen und Rußland. Dafür war dieser aber auch erkenntlich und verschaffte unserm Meister mehrere Präbenden, zuletzt vom Papst ein Kanonikat in Reims. Die hierauf bezüglichen Bullen Johanns XXII. sind im vatikanischen Archiv erhalten. Am 30. Juli 1330 erhält Guillelmus de Machaudo, *clericus*, *elemosinarius* und *familiaris domesticus* des Königs von Böhmen die Anwartschaft auf ein Kanonikat an der Kathedrale zu Verdun, am 17. April 1332 der *notarius* Guillelmus de

---

1) Abbé Lebeuf hat zuerst auf sie hingewiesen im 20. Bande der *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.*

2) Die Lesarten *Mascandio* für *Mascaudio* und *Mastodio* für *Mascodio* sind als Kopistenfehler paläographisch leicht zu erklären.

Machaudio Anrecht auf ein Kanonikat zu Arras und am 4. Januar 1333 die Anwartschaft auf ein Kanonikat zu Reims. Vor 1330 hatte er bereits eine Pfründe inne, *la chapellenie perpetuelle de l'hôpital de Houdain (Pas de Calais)*. Alle seine Anrechte kamen in Gefahr, als Benedikt XII. den päpstlichen Stuhl bestieg, der mit dem Mißbrauch der *expectatives* aufräumen wollte. Bestätigt wurde Guillaume allein im Kanonikat von Reims und in der *chapellenie* von Houdain.

Nach Johanns Tode berief dessen Tochter, die Gemahlin Johanns von der Normandie, Guillaume de Machaut zu sich. Als sie bald darauf starb, übernahm ihn Johann von der Normandie in seinen Dienst. 1364 ging er zu Karl V. über und muß noch Ende des Jahres 1371 gelebt haben, da ein Dokument vom 15. Oktober 1371 ihn unter den Gläubigern des Herzogs von Berry, des Bruders Karls V., aufführt. König René setzte ihm in dem oben erwähnten Romane folgendes Epitaphium[1]:

Guillaume de Machault ainsi avoye nom,
Né en Champagne fuz et si euz grant renom
D'estre fort embrazé du penser amoureux
Pour l'amour d'une voir, dont pas ne fuz heureux,
Ma vie seulement tant que la peusse voir,
Mais pour ce ne laissay pour vous dire le voir
Faire ditz et chançons tant que dura ma vie,
Tant avoye forment de lui complaire envye,
Et tant que cuer et corps asprement lui donnay.
Et fis mainte balade, complainte et virelay.
Et incontinent voir ie rendi à Dieu l'ame,
Dont le corps gist ycy en bas soubz ceste lame.

Auch Eustache Deschamps hat mehrere Balladen auf den Tod Machauts gedichtet. In einer heißt es:

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions, trestous instruments coys,
Rothes, guiterne, flaustes, chalemie,
Traversaines, et vous, nymphes de boys,
Tympanne aussi, mettez en euvre dois,
Et le choro n'y ait nul qui replique,
Faictes devoir, plourez, gentils Galois,
La mort Machaut le noble rethorique.

Der Champagne kündigt er den schmerzhaften Verlust mit den Worten an:

Vestes vous noir, plourez tous, Champenois,
La mort Machaut, le noble rethorique[2].

---

1) Quatrebarbe, *Oeuvres complètes du roi René* (Angers 1845/46) III, 129.

2) Vgl. de Queux de Saint-Hilaire, *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, I, 245 f. Auf G. de Machaut beziehen sich die Balladen CXXIII, CXXIV und CXXVII. Siehe auch Paulin Paris, *Les Manuscrits français* VI, 423.

Guillaume de Machaut ist einer der bedeutendsten Männer des 14. Jahrhunderts[1]. Dichtkunst und Musik haben ihm in formaler Beziehung viel zu danken. Sein Leben umschließt eine der wichtigsten Perioden der Musikgeschichte, die Zeit, in der die ars nova sich anbahnt und zur Reife gelangt. Johannes de Muris und Philippe de Vitry sind seine älteren Zeitgenossen. An letzteren schließt ihn der Verfasser einer Rhetorik[2] im 14. Jahrhundert direkt an:

»Apres vint Philippe de Vitry qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaux, et en la musique trouva les IIII prolacions et les notes rouges et la noveleté des proporcions.

Apres vint maistre Guillaume de Machault le grant réthorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles et les parfais lais d'amours.«

Auch Eustache Deschamps nennt die Meister in einem Atemzuge:

»Vitry, Machaut de haute entreprise
Poetes che musique ot chier.«

Ugolino von Orvieto[3] preist in seiner »*Musica disciplina*« G. de Machaut mit den Worten: »*Iste Guglielmus in musicis disciplinis fuit singularis et multa in ea arte optime composuit cuius cantibus temporibus nostris usi sumus bene politeque compositis ac dulcissimis harmoniarum melodiis ornatis*«. Bis ins 15. Jahrhundert hinein haben sich also seine Kompositionen in praxi erhalten.

Seine poetischen und musikalischen Werke sind uns erhalten in den Handschriften der Pariser National-Bibliothek:

a) *fonds français 22545* und *22546*, ms. sec. XIV
b) *fonds français 1584* (*Anc. 7609*), ms. sec. XIV
c) *fonds français 1585* (*Anc. 7609*[1], *Colbert 835*) ms. sec. XV
d) *fonds français 1586* (*Anc. 7612*), ms. sec. XV
e) *fonds français 9221*, ms. sec. XV (?), sowie
f) in dem »*manuscrit de M. le marquis de Vogüé.* ms. sec. XIV.

Nur die Poesien Machauts liegen vor in den Handschriften der National-Bibliothek *fr. 843*, *881*, *1587* und *2230*.

Handschriften a, zwei stattliche, aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts stammende Pergament-Codices mit den Maßen 36 × 26 cm in

1) Sein Name findet sich auch in den beiden Gedichten *musicalis scientia* (Paris, Bibl. Nat., *Ms. 67* — Handschrift des Dom Grenier) und *Apollinis ecclipsatur* (Straßburg *M 222*, *C 22*), welche Coussemaker in seinem Prospekt: *Les harmonistes du XIV*e *siècle* veröffentlicht hat.

2) Vgl. Ferdinand Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841, S. 141.

3) Vgl. De la Fage, *Diphthérographie musicale*, S. 162 und Ambros, Geschichte III, 26, Anmerk. 2.

modernen roten Ledereinbänden, sind in schöner Minuskel sorgfältig in zwei Kolumnen geschrieben und reich mit Miniaturen[1]) geziert. Die Initialen sind blau und rot illuminiert, die Überschriften durch rote Schrift hervorgehoben. Die Musik ist auf Systemen von fünf roten Linien mit vollen schwarzen Noten aufgezeichnet. Nur selten sind volle rote Noten eingemischt. Das Werk ist für den Chorgebrauch angelegt.

Wie Vermerke auf den Vorsetzblättern besagen, gehörten diese Bände einst dem Pariser Kloster der unbeschuhten Karmeliter[2]). Noch als sie Abbé Lebeuf im 20. Bande der »Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres« [3]) zur allgemeinen Kenntnis brachte[4]), waren sie im Besitze jenes Klosters. Bald darauf scheinen sie aber in die Bibliothek eines gewissen Gaignat eingeflossen zu sein, der sie in seinem Kataloge wieder höchst fehlerhaft beschreibt. Von ihm aus gelangten die beiden Folianten in die Bibliothek de la Vallière, wo sie erst die Signatur *25*, später *2771* trugen. Mit dem *fonds de la Vallière* gingen sie dann in die Nationalbibliothek über, der sie noch heute unter den Signaturen *22545* und *22546* angehören[5]).

Ich gebe im Folgenden ein Verzeichnis des Inhalts beider Bände:

Ms. 22545:

1) fol. 1. Comment nature volant orendroit plus que onques mais reveler et faire essaucier les biens et honneurs qui sont en amours. vient a Guillaume de machau. Et li ordene et encharge a faire seur ce nouuiaus dis amoureus. Et li baille pour lui consillier et aidier ad ce faire trois de ses enfans. Cest assavoir. Scens. Retorique et musique. Et li dit par ceste manière . . .
2) fol. 3r. Le dit dou vergier.
3) fol. 9v. Le iugement du bon roy de behaingne.
4) fol. 19v. Le iugement du roy de Navarre contre le iugement du bon roy de behangne.
5) fol. 40. Remede de fortune (mit Musik).
   fol. 42—43. Qui naroit autre deport. 1 voc.
   fol. 45. Tels rit au main — Quil na tent. 2 voc.
   fol. 50. Chanson royal. Joie plaisence et douce nourriture. 1 voc.[6])
   fol. 54v—55r. En amer la douce vie. 4 voc.
   fol. 56v. Dame de qui toute ma joie vient. 4 voc.

---

1) Band I enthält 141, Band II 7 Miniaturen, die sich nicht an Buchstaben anlehnen.

2) Die Eintragung lautet: *Conventus Parisiensis Carmelitarum Discalciatorum.*

3) S. 377—398.

4) Die durch Lebeuf gegebene Beschreibung war ungenau und wurde vom Grafen Caylus in der Vorrede zum 5. Bande des »*Monde Primitif*«, sowie im 20. Bande der »*Mémoires de l'Académie des Belles Lettres*«, S. 399 ff. berichtigt.

5) Vergleiche die von dem Abbé la Rive herrührende vortreffliche Beschreibung der Codices bei De la Borde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, Bd. IV.

6) Im Original und in einer höchst fehlerhaften Übertragung veröffentlicht von C. Kalkbrenner, *Histoire de la Musique*, tome II, table 4, fig. 4 et 5.

fol. 59 r. Dame a vous sans retollir. 1 voc.
fol. 62 v. Dame mon cuer en vous remeint. 3 voc.[1]

6) fol. 63 v. Le dit dou lyon.
7) fol. 75 v. Le dit de lalerion.
8) fol. 98 v. Confort dami.
9) fol. 119 v. Le dit de la fonteinne amoureuse.
10) fol. 135 r. Le dit de la harpe.

Je puis trop bien ma dame comparer
A la harpe. et son gent corps parer
De. XXV. cordes que la harpe ha
Dont Roys david par maintes fois harpa
Et vraiement qui aimme de la harpe
Le tresdous son et sagement en harpe
Et le grant bien des cordes en harpent
Trop miex le pris que dor fin. I. arpent usw.

11) fol. 137 v. Le livre du voir dit.
12) fol. 198 v. Le dit de la marguerite.
13) fol. 199 v. Le dit de la rose.
14) fol. 200 r—v. Vesci les biens que ma dame me fait pour amender moy m'onneur et mon fait.

Ms. 22546:

1) fol. 1. [La prise de la ville d'Alexandrie].
   Anfang: Quant li dieu par amours amerent
   Schluß: Adieu ma vraie dame chiere
   Pour le milleur temps garde chier.
2) fol. 45 r. La loange des dames.
3) fol. 67 r. Les complaintes.
4) fol. 71 v. Le dit de la fleur de lis et de la marguerite.
5) Ci commencent les lays (Musik einstimmig).
   fol. 74 r. Loyaute que point ne delay.
   fol. 76 r. J'aim la flour de valour.
   fol. 77 r. Pour ce que on puist miex retraire.
   fol. 79 r. Nuls ne doit auoir merueille.
   fol. 80 v. Par trois raisons me weil deffendre.
   fol. 82 r. Amours doucement me tente.
   Le paradis d'amours. fol. 84 r—85 r.
   fol. 85 r. Amis t'amour me contreint.
   Le lay mortel.
   fol. 87 v. Un mortel lay weil commencier.
   fol. 90 r. Ne say comment commencier (le lay de l'ymage).
   fol. 91 v. Contre ce dous mois de may.
   Le lay de la fonteinne.
   fol. 93 r. Je ne cesse de prier.
   Le lay de confort.
   fol. 94 v. S'onques dolereusement.

---

1) Gegen Ende des Gedichts *Remede de fortune* finden sich die für die Instrumentenkunde wichtigen Verse: *Mais qui veist apres mangier — Venir menestrels sans dangier* usw. Dieselben sind abgedruckt bei Kalkbrenner, a. a. O., II, 104 ff.

Le lay de bonne esperence.
fol. 96 r. Longuement me sui tenus.
Le lay de plour.
fol. 97 v. Malgre fortune et son tour.
Le lay de la souscie (ohne Musik). fol. 99 v.
Le lay de la rose.
fol. 100 v. Pour vivre ioliement.

6) Ci apres commencent les motes. (Jeder Text vertritt eine Stimme.)

1. Quant en moy vint premierement amours. / Amour et biaute parfaite. / Amara valde. — fol. 102 v.
2. Ton corps qui de bien amer. / De soupirant cuer dolent. / Suspiro. — fol. 103 v.
3. He mors com tu es haie de moy. / Fine amour qui me vint naurer. / Quare non sum mortuus. — fol. 104 v.
4. De bon espoir[1]) de tresdous souuenir. / Puisque la douce rousee d'umblesse. / Speravi. Tenor. — fol. 105 v.
5. Aucune gent m'ont demande. / Qui plus aimme, plus endure. / Fiat voluntas. / Contratenor. — fol. 106 v.
6. S'il estoit nuls qui pleindre se deust. / S'amours tous amans ioir. / Et gaudebit cor vestrum. — fol. 107 v.
7. J'ay tant mon cuer et mon orgueil creu. / Lasse ie sui en auenture. / Ego moriar pro te. Tenor. — fol. 108 v.
8. Qui es promesses de fortune se fie. / Ha fortune trop sui mis loing de port. / Et non est qui adiuvat. Tenor. — fol. 109 v.
9. Fons tocius superbie lucifer et nequitie. / O liuoris feritas que superna rogitas. / Fera pessima. — fol. 110 v.
10. Hareu hareu le feu le feu le feu d'ardant desir. / Helas on sera pris confors pour moy. / Obediens usque ad mortem. Tenor. — fol. 111 v.
11. Dame ie sui cil qui weil endurer. / Fins cuers dous on me deffent. / Fins cuers dous. Tenor. — fol. 112 v.
12. Helas pourquoy virent onques mi oueil. / Corde mesto cantando conqueror semper. / Libera me. Tenor. — fol. 113 v.
13. Tant doucement m'ont attrait bel accueil. / Eins que ma dame d'onnour. / Ruina. Tenor. — fol. 114 v.

1) In *fr. 9221* Le bon espoir.

14. Maugre mon cuer contre mon sentement.
    De[1]) ma dolour confortes doucement.
    Quia amore langueo. } fol. 115 v.
15. Amours qui ha le pouoir.
    Faus samblant ma deceu.
    Vidi dominum. Tenor. } fol. 116 v.
16. Lasse comment oublieray.
    Se i'aim mon loyal ami.
    Pourquoy me bat mes maris. } fol. 117 v.
17. Quant vraie amour enflamee.
    O series summe rata regendo naturam.
    Super omnes speciosa. Tenor. } fol. 118 v.
18. Bone pastor guillerme pectus quidem inerme.
    Bone pastor qui pastores ceteros vincis.
    Bone pastor. Tenor. } fol. 119 v.
19. Martyrium gemma latria tyranni.
    Diligenter inquiramus quintini preconia.
    A Christo honoratus. Tenor. } fol. 120 v.
20. Trop plus est bele que biaute.
    Biaute paree de valour desirs.
    Je ne sui mie certains d'auoir amie. Tenor. } [2]) fol. 121 v.
21. Christe qui lux es et dies.
    Veni creator spiritus.
    Introitus tenoris — Tribulatio proxima est. Tenor.
    Introitus — Contratenor. } fol. 122 v.
22. Tu qui gregem tuum ducis.
    Plange regni res publica tua gens.
    Apprehende arma et scutum. Tenor.
    Contratenor. } fol. 123 v.
23. Felix virgo mater Christi.
    Inuiolata genitrix.
    Introitus — Tenor. Ad te suspiramus.
    Introitus — Contratenor. } fol. 124 v.
24. Kyrie — Christe — Kyrie — Kyrie.
    Et in terra pax[3]). — Qui sedes — Amen.
    Patrem omnipotentem — Crucifixus.
    Confiteor unum baptisma — Amen.
    Sanctus — Osanna — Benedictus.
    Agnus — Agnus — Agnus.
    Ite missa est. } fol. 125 v—133 v. Missa 4 vocum[4]).

7) Ci commencent les balades notees.

1. S'amours ne fait par sa grace adoucir. 2 voc. fol. 134 r.
2. Helas tant ay doleur et peinne. 2 voc. fol. 134 v.
3. On ne porroit penser ne souhaidier. 2 voc. fol. 134 v.

---

1) In Ms. e »Se«.

2) Von späterer Hand ist die Bezeichnung »*Rondel*« hinzugefügt.

3) Veröffentlicht bei Kalkbrenner, *Histoire de la Musique* II, table 5.

4) Diese Messe soll 1364 bei der Krönung Karls V. gesungen worden sein.

4. Beaute qui toutes autres pere. 2 v. fol. 135 r.
5. Riches d'amour et mendians d'amie. 2 v. fol. 135 v.
6. Dous amis oy mon complaint. 2 v. fol. 135 v.
7. I'aim miex languir. 2 v. fol. 136 r.
8. De desconfort. 2 v. fol. 136 v.
9. Sans cuer m'en vois. 1 v. fol. 136 v.
10. Amis dolens maz et desconfortez. 1 v. fol. 137 r.
11. Dame par vous me sens reconfortez. 1 v. fol. 137 r.
12. Dame ne regardes pas a vostre valour. 2 v. fol. 137 v.
13. Ne penses pas dame que ie recroie. 2 v. fol. 137 v.
14. N'en fait n'en dit n'en pensee. 2 v. fol. 138 r.
15. Pour ce que tous mes chans. 2 v. fol. 138 v.
16. Esperance qui m'asseure. 2 v. fol. 138 v.
17. Ie ne cuit pas. 2 v. fol. 139 r.
18. Se ie me pleing. 2 v. fol. 139 v.
19. Dame comment. 2 v. fol. 139 v.
20. De petit po de nient volente. 3 v. fol. 140 r.
21. Amours me fait desirer. 3 v. fol. 140 v.
22. Ie sui aussi com cils qui est rauis. 2 v. fol. 140 v.
23. Se quanque amours puet donner a amy. 4 v. fol. 141 r.
24. Il m'est auis quil n'est dons de nature. 4 v. fol. 141 v.
25. De fortune me doy plaindre. 3 v. fol. 142 r.
26. Tresdouce dame que i'aour. 2 v. fol. 142 v.
27. Honte paour doubtance. 3 v. fol. 142 v.
28. Donnez signeurs donnez a toutes mains. 3 v. fol. 143 r.
29. Une vipere en cuer. 2 v. fol. 143 v.
30. Ie puis trop bien. 3 v. fol. 143 v.
31. De toutes flours n'auoit et de tous fruis. 3 v. fol. 144 r.
32. De triste cuer faire joyeusement. 1 v. fol. 144 v.
33. Quant vrais amans aimme. 1 v. fol. 144 v.
34. Certes ie di. 1 v. fol. 145 r.
35. Ploures dames ploures vostre servant. 3 v. fol. 145 v.
36. Nes que on porroit les estoiles nombrer. 3 v. fol. 145 v.
37. Ne quier veoir la biaute d'absalon. 2 v. fol. 146 v.
38. Quant Theseus Hercules et Jason. 2 v. fol. 146 v.
39. Dame se vous m'estes lonteinne. 1 v. fol. 147 r.
40. Gais et iolis liez chantans et ioieus. 3 v. fol. 147 v.
41. Se pour ce muir. 3 v. fol. 147 v.
42. Phyton le meruilleus serpent. 3 v. fol. 148 v.
43. Mes esperis se combat a nature. 3 v. fol. 149 r.
44. Ma chiere dame a vous mon cuer enuoy. 3 v. fol. 149 v.

8) Ci commencent li rondeaulz.

1. Dous viaire gracieus de fin cuer. 3 v. fol. 150 r.
2. Helas pourquoy se demente. 2 v. fol. 150 r.
3. Merci vous pri ma douce dame. 2 v. fol. 150 r.
4. Sans cuer dolens de vous departiray. 2 v. fol. 150 v.
5. Quant i'ay l'espart de vo regart. 2 v. fol. 150 v.
6. Cinc un trese. 2 v. fol. 150 v.
7. Se vous n'estes pour mon guerredon nee. 2 v. fol. 151 r.
8. Tant doucement me sens emprisonnes. 4 v. fol. 151 r.

9. Rose lis printemps verdure. 4 v. fol. 151 v.
10. Vo doulz resgars douce dame m'a mort. 3 v. fol. 151 v.
11. Comment puet on miex ses maus dire. 3 v. fol. 152 r.
12. Ce qui soustient moy m'onneur. 2 v. fol. 152 r.
13. Dame se vous n'auez aparceu. 3 v. fol. 152 v.
14. Dix et sept cinq trese quatorse et quinse. 3 v. fol. 152 v.
15. Ma fin est mon commencement. 3 v. fol. 153 r.
16. Certes mon oueil richement. 3 v. fol. 153 r.
17. Puis qu'en oubli sui de vous dous amis. 3 v. fol. 153 v.
18. Quant ma dame les maus d'amer m'aprent. 3 v. fol. 153 v.
19. Douce dame tant com vivray. 2 v. fol. 154 r.
20. Quant ie ne voy ma dame. 3 v. fol. 154 r.

9) Ci commencent les chansons baladees.
1. He dame de vaillance. 1 v. fol. 154 v.
2. Loyaute weil tous iours maintenir. 1 v. fol. 154 v.
3. Aymi dame de valour. 1 v. fol. 155 r.
4. Douce dame iolie pour dieu ne penses. 1 v. fol. 155 r.
5. Comment qu'a moy lonteinne soiez. 1 v. fol. 155 v.
6. Se ma dame m'a guerpi. 1 v. fol. 155 v.
7. Puisque ma dolour agree. 1 v. fol. 155 v.
8. Dou mal qui m'a longuement fait languir. 1 v. fol. 156 r.
9. Dame ie weil endurer. 1 v. fol. 156 v.
10. De bonte de valour de biaute de doucour. 1 v. fol. 156 v.
11. He dame de valour que i'aim de loial amour. 1 v. fol. 156 v.
12. Dame a qui mottri de cuer sans penser. 1 v. fol. 157 r.
13. Quant ie sui mis au retour. 1 v. fol. 157 r.
14. I'aim sans penser laidure. 1 v. fol. 157 v.
15. Se[1]) mesdisans en acort. 1 v. fol. 157 v.
16. C'est force faire le weil. 1 v. fol. 158 r.
17. Dame vostre dous viaire. 1 v. fol. 158 r.
18. Helas et comment aroie. 1 v. fol. 158 v.
19. Diex biaute douceur nature. 1 v. fol. 158 v.
20. Se d'amer me repentoie. 1 v. fol. 158 v.
21. Ie vivroie liement douce creature. 1 v. fol. 159 v.
22. Foy porter honneur garder et pais querir. 1 v. fol. 160 r.
23. Tres bonne et belle mi oueil. 3 v. fol. 160 r.
24. En mon cuer ha un descort. 2 v. fol. 160 v.
25. Tuit mi penser sont sans cesser. 1 v. fol. 160 v.
26. Mors sui se ie ne vous voy dame d'onnour. 2 v. fol. 161 r.
27. Liement me deport par samblant. 1 v. fol. 161 r.
28. Plus dure que un dyamant. 2 v. fol. 161 v.
29. Dame mon cuer emportez. 2 v. fol. 162 r.
30. Se ie souspir parfondement. 2 v. fol. 162 r.
31. Moult sui de bonne heure nee. 2 v. fol. 163 r.
32. De tout sui si confortee. 2 v. fol. 163 v.
33. David triplum.
David hoquetus.
Tenor. } fol. 163 v—164 r.

1) Ms. c hat »Les«, die sorgfältig geschriebene Handschrift d »de«.

Handschrift b, ein Pergamentkodex mit den Maßen 22 × 31 cm, ist sorgfältig in zwei Kolumnen geschrieben und mit vielen schönen Miniaturen geschmückt, die vornehmlich in Grau und Weiß gehalten sind. Der Inhalt stimmt bis zum *dit de la harpe* mit dem von Ms. a^1 überein, dann folgen die nicht komponierten Balladen, *le dit de la marguerite*, die *complaintes*, *le livre dou voir dit* und *le livre de la prise d'alixandre.* Auf fol. 367r. beginnen die in Musik gesetzten Lais, deren Reihe mit dem in Ms. a^2 nicht enthaltenen *lay de plour* »*Qui bien aimme a tart oublie*« abschließt. Nunmehr folgen ohne besondere Überschrift die Motetten. Bemerkenswert ist in Nr. 5 und 23 entsprechend Ms. a^2 die Anwendung der roten Note in den beiden unteren Stimmen. An die Motetten schließt sich die Messe und unmittelbar danach der dreistimmige Satz *David* an, welcher in Ms. a^2 am Ende der Handschrift steht. Auf fol. 454r. beginnen die *balades notees.* Hier zeigen sich in der Anordnung sowie inhaltlich einige Unterschiede: Nr. 29 *Se quanque amours* folgt auf Nr. 39 *Dame se vous m'estes*, welche hinter Nr. 41 *Se pour ce muir* Platz hat. Nr. 31 *De toutes flours* kommt hinter der neuen dreistimmigen Ballade *Pas de tor en thies pais* zu stehen, welche sich an Nr. 34 *Certes ie di* anreiht. Nr. 37 *Ne quier veoir la biaute d'absalon* ist hier dreistimmig, dagegen Nr. 38 *Quant Theseus* nur einstimmig. Vermißt werden die Nummern 43 und 44. Es beginnen sofort die *rondeaulx* mit Nr. 8 *Tant doucement me sens emprisonnes*, an welches sich Nr. 14 *Dis et sept cinq*, und darauf Nr. 1 *Dous viaire* sowie die übrigen Rondeaux in der Reihenfolge von Ms. a^2 anschließen, bis auf Nr. 10 *Vos doulx regars*, welche hinter Nr. 13 *Dame se vous n'auez* zu stehen kommt. Nr. 1 *Dous viaire* ist aber nur zweistimmig, Nr. 8 *Tant doucement* nur dreistimmig, ebenso Nr. 9 *Rose lis printemps verdure.* Nr. 20 *Quant ie ne voy ma dame* fehlt ganz. In den *Chansons baladees* tauschen Nr. 24 *En mon cuer ha un descort* und Nr. 25 *Tuit mi penser sont sans cesser* ihre Plätze, die Nummern 30—32 sind nicht vorhanden. Im übrigen herrscht volle Übereinstimmung mit den Codices a.

Handschrift c, ein Papierkodex mit den Maßen 21 × 29 cm, enthält als erstes notiertes Stück auf fol. 108v. ff. den auch in Handschrift b vorliegenden *lay de plour* »*Qui bien aimme*«, worauf die Dichtung *Remede de fortune* mit allen jenen Gesängen folgt, die Ms. a^1 aufweist. Von den notierten *lays* fehlt der erste und die beiden letzten. Die *motets* beginnen auf fol. 298v. und folgen einander genau in der Ordnung von a^2. Die beiden Unterstimmen von Motette 5 sind mit Hilfe von vollen und leeren schwarzen Noten, von Motette 23 mit Hilfe von vollen schwarzen und roten Noten zur Darstellung gebracht. In den *balades notees* zeigen sich inhaltlich wie in der Reihenfolge einige Unterschiede. Die Nummern 9—11 haben erst hinter Nr. 19 Platz. Auf Nr. 29 folgen

die Rondeaux Nr. 15 *Ma fin est mon commencement* und Nr. 16 *Certes mon oueil.* Die Nummern 31, 39, 42—44 der *balades notees* fehlen. Die Reihenfolge der *rondeaulx* unterscheidet sich noch darin, daß Nr. 10 *Vo doulx regart* auf Nr. 7 *Se vous n'estes* folgt, die Nummern 17—20 liegen nicht vor. Auf fol. 320v. beginnen die *chansons baladees c'on claimme virelais*, von denen die Nummern 27, 28 und 30 bis 32 fehlen. Von dem Satze *David* liegt nur das *Triplum* vor.

Handschrift d, ein Pergamentkodex aus der Wende des 14. Jahrhunderts mit den Maßen 22 × 29,8 cm, ist durchweg, sowohl was Buchstaben als auch was Noten angeht, sehr sorgfältig geschrieben, mit schönen Miniaturen reich geschmückt und mit Initialen in Blau und Gold, sowie mit Rankenwerk geziert. Die Reihe der Kompositionen eröffnen wieder die Gesänge aus *Remede de fortune*, unter denen aber *Dame de qui* nur zweistimmig ist. Von den sich anschließenden *chansons baladees* fehlen die Nummern 16 und 22—32. In den folgenden *balades notees* ist Nr. 4 *Biaute qui toutes autres* mit vollen schwarzen und roten Noten aufgezeichnet. In den Nummern 6, 7, 13, 14 und 15 ist Raum für ein triplum freigelassen. Es fehlen die Nummern 9—11 und 20 ff. Erst jetzt folgen die *lays*, bei deren erstem »*loyaute*« die Musik fehlt; die Liniensysteme sind frei geblieben. Abweichend von b und c schiebt sich der *lay* »*Qui bien aimme*« zwischen die ersten beiden Gesänge des »*lay mortel*«. Der dritte Gesang und die übrigen in den Handschriften a folgenden Lays liegen nicht vor. Es schließen sich sofort die *chansons baladees* Nr. 22 und Nr. 25 sowie die *balades notees* 9—11 und 20 an. Es folgen das einstimmige *Amours scet bien*, die *balade notee* Nr. 22, das einstimmige *Quant je la voy*, die *balade notee* Nr. 25, das einstimmige *Car ie ne puis penser*, die *balade notee* Nr. 23, das *rondeau* Nr. 2, die *balade notee* 26, die *rondeaulx* 7 (für das triplum ist Raum frei geblieben), 5, 8, 1 und 6, die *chanson baladee* Nr. 16, die *balade notee* Nr. 24 (für Tenor und Kontratenor ist Raum frei geblieben), die *rondeaulx* 3 und 4, die *chansons baladees* 27 und 26 und das *rondeau* 9, welches aber hier nur dreistimmig vorliegt. Mit den Motetten schließt die Sammlung ab. Es fehlen die Nummern 4 und 21—23. Auch die Messe und der Satz *David* ist nicht vorhanden. In Motette 5 sind die beiden unteren Stimmen wie in a^2 und b mit Hilfe von vollen schwarzen und roten Noten zur Darstellung gebracht.

Handschrift e ist ein Pergamentkodex mit den Maßen 30,5 × 41 cm. Die Schriftzüge sind höchst sorgfältig, die Musik ist auf Systemen von fünf roten Linien notiert. Auf den früheren Besitzer deutet der verblaßte Vermerk am Ende: *ce livre est au Duc de Berry et d'auvergne conte de Poitou et d'auvergne Jehan.* Der Text beginnt mit den Worten: *Cy est le livre de maistre guillaume de machaut la ou sont les balades et chan-*

sons royaux et complaintes et rondiaux non mises en chant et plusieurs livres qui s'ensuivent et apres ce s'ensuivent lays et motets rondyaux et balades et virlays baladez fais par le dit maistre guillaume de machaut et mis en chant. Die Ordnung der Kompositionen ist eine wesentlich andere als in den übrigen Quellen. Zu Anfang stehen die *lays.* Neu ist der *lay de consolation »Pour ce que plus proprement«* und der *lay »En demantant et lamehtant«*, auch hier anzutreffen wie in b—d der *lay »Qui bien aimme a tart oublie«.* Es folgen in buntem Gemisch die *motets* und *rondeaulx.* Neu ist die erste Motette:

Trop plus est belle que biaute
Biaute paree de valour
Je ne sui mie certeins d'avoir amie

Zu fehlen scheinen nach meinen Aufzeichnungen die Motetten 20 und 23, sowie die *rondeaulx* 15 und 19. Rondeau 14 folgt erst später. Motette 5 weist volle schwarze und rote Noten auf. Auf fol. 147r beginnen die *balades* in einer neuen Anordnung. Ihnen schließen sich von fol. 159r. an die *virelays balades* und die Messe an. Von den *virelays balades* oder *chansons baladees* haben Nr. 6 *Se ma dame m'a guerpi* und Nr. 18 *Helas et comment* keine Musik. Auf fol. 171r. folgt *le livre dou voir dit.* Darin finden sich die *balade notee* Nr. 35 *Pleures dames*, das *rondeau* Nr. 13: *Dame se vous n'avez aperceu*, die *balade notee* Nr. 36: *Nes qu'on pourroit les estoiles nombrer* (der Tenor trägt den Vermerk: *Tenor G. de mascaudio*) und das Rondeau Nr. 4: *Sans cuer dolens.* Daran an schließt sich der *lay d'esperance*: *Longuement me suis tenus*, das *rondeau* Nr. 14 *Dix et sept*, die balades notees Nr. 38 *Quant theseus*, Nr. 37 *Ne quier veoir* und Nr. 41 *Se pour ce muir.*

Auf die wichtige Handschrift f weist Mas Latrie[1]) hin. Er beschreibt dieselbe wie folgt: *»Manuscrit de M. le marquis de Vogüé. In-fol°. Vélin à deux colonnes. Belles et nombreuses miniatures. XIVe siècle. Reliure et foliotage du temps.«* Aus dem Inhaltsverzeichnis, welches er gibt, ist ersichtlich, daß Musik hier nur zum *lay de plour*, zum *Remede de fortune*, zu den Motetten und der *Messe de Nostre Dame* vorliegt.

Für einzelne Kompositionen Machauts können noch eine ganze Reihe Handschriften als Quellen angeführt werden.

Chantilly, Musée Condé Ms. 1047

De petit peu. 3v. (balade notée 20).
Quant theseus (balade notée 38).
Ne quier veoir la biaute (balade notée 37).

1) A. a. O., Seite XXVIII f.

Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 6771
Quant theseus (balade notée 38).
Ne quier veoir la biaute (balade notée 37).
Amour me fait desirer (balade notée 21).
En amer la douce vie (aus »Remede de fortune«).
De fortune me doy plaindre (balade notée 25).
Gais et iolis chantant (balade notée 40).
Dame de qui (aus »Remede de fortune«).
Il m'est avis (balade notée 24).
De toutes flours (balade notée 31).

Ms. Prag, Univ. Bibl. XI. E. 9
Se vous n'estes (Rondeau 7).
De petit peu (Ballade notée 20).

Ms. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Panciatichi 26
Honte paour doubtance (Ballade notée 27).
De petit peu (Ballade notée 20).
De toutes flours (Ballade notée 31).
En amer la douce vie (aus »Remede de fortune«, aber nur 3v.).

Ms. Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568[1])
De toutes flours (Ballade notée 31).
En amer la douce vie (aus »Remede de fortune«, aber nur 3v.).
De petit peu (Ballade notée 20).

Ms. Modena, Bibl. Estense L. 568
Amour me fait desirer (Ballade notée 21).
De petit peu (Ballade notée 20).
De toutes flours (Ballade notée 31).
Gais et iolis (Ballade notée 40).

Neugedruckt liegen in meist sehr fehlerhaften Übertragungen vor:

Dame a vous sans retollir in der Allg. musik. Zeitung 1838, Beilage 15, bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Beilage 9 und Ambros, Geschichte II, 230.

Dous viaire gracieux (rondeau) bei Kiesewetter, Schicksale, Beilage 14, sowie Ambros, Geschichte II, 342.

Et in terra in den »*Archives curieuses de la musique*« (Beilage zur »*Revue et Gazette musicale*«, 1846), Allg. musik. Zeitung 1831, Nr. 23, bei Kiesewetter, Geschichte unserer heutigen Musik (Leipzig 1846) und Ambros, Geschichte II, 337; siehe auch Kalkbrenner, *Histoire de la Musique* II, table 5.

I'aim la flour de valour (lay) in der Allg. musik. Zeitung 1838, Beilage 15, bei Kiesewetter, Schicksale, Beilage 8, in den »*Archives*« bei Ambros, Geschichte II, 230 und E. David et M. Lussy, *Histoire de la Notation musicale*.

Ioie plaisance bei Kalkbrenner, *Histoire de la musique* II, table 4.

S'amours ne fait in den »*Archives curieuses de la musique*«.

---

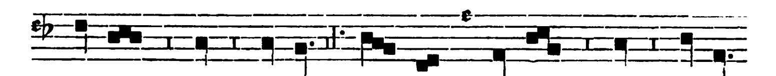
1) Fétis (*Revue musicale* I, 106—15) irrt, wenn er Guilelmus de Francia, welcher als Komponist in dieser Handschrift und in Florenz, Bibl. Med. Laurenziana *Cim. 87* vertreten ist, mit Guillaume de Machaut identifiziert.

Wie verhält sich nun die Notation des Guillaume de Machaut zur Lehre der Theoretiker seiner Zeit?

An einfachen Notenfiguren weist er auf: maxima, longa, brevis, semibrevis und minima. Andere einfache Formen kommen nicht vor.

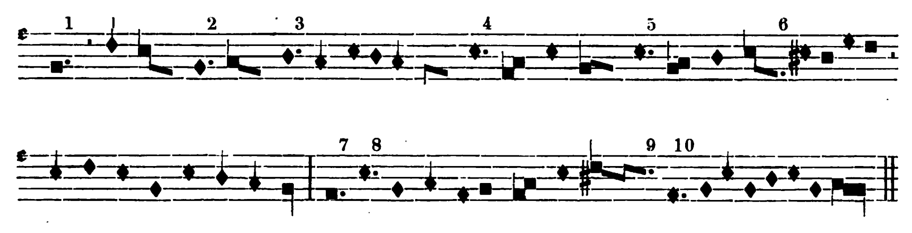
Von Ligaturen sind für ihn charakteristisch , und ganz besonders , Verbindungen von zwei und drei longae.

Im Gebrauch der Pausen zeigt G. de Machaut manche Freiheit. Obwohl in *Fera pessima* (Motette 9) der modus minor perfectus vorliegt, stellt er 14 Takte Pause mit sieben durch zwei Spatien gehenden Strichen dar: statt . Ebenso notiert er den Kontratenor von Motette 21, obwohl modus minor perfectus vorliegt, folgendermaßen:



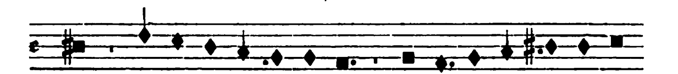
Allein der Punkt neben den Pausen macht uns darauf aufmerksam, daß wir uns im perfekten Modus befinden. Ein Grund, warum Machaut hier diese Art des Notierens gebrauchte, ist darin zu erblicken, daß die andern Stimmen dem imperfekten Modus gehorchen.

Der Punkt kommt bei unserm Meister als Augmentations-, Divisions- und Perfektions-Punkt vor. In vielen Fällen läßt sich nicht entscheiden, ob wir es mit dem Augmentations- oder mit dem Perfektions- beziehungsweise Divisions-Punkt zu tun haben, da Machaut z. B. das tempus perfectum cum prolatione minori und das tempus imperfectum cum prolatione maiori willkürlich mischt, wie wir nachher sehen werden. Der Divisions-Punkt findet sehr häufige Verwendung, namentlich in Fällen und an Stellen, wo ohne ihn leicht Irrtümer der Mensur vorkommen könnten. In dem als Beispiel folgenden Tenor des Rondeau Nr. 11 *Comment puet* kommen alle drei Gattungen des Punktes vor:



Punkte 1, 6, 7 und 9 sind perfectionis, Punkte 2, 3, 4, 5 divisionis; allein 8 und 10 sind puncti augmentationis oder additionis.

G. de Machaut scheint übrigens auch einen *punctus alterationis* zu unterscheiden, denn häufig findet sich im tempus perfectum [cum prolatione minori] vor zwei semibreves, welche zu einer Perfektion zusammentreten sollen, ein etwas tiefer gesetzter, also offenbar vom Divisionspunkt unterschieden gebrauchter Punkt, wie z. B. in der balade notee 9 *Sans cuer m'en vois* in folgender Stelle:



Häufig vermißt man Genauigkeit im Gebrauche des punctus divisionis. In folgender Stelle aus der balade notee 12 *Dame ne regardes*:

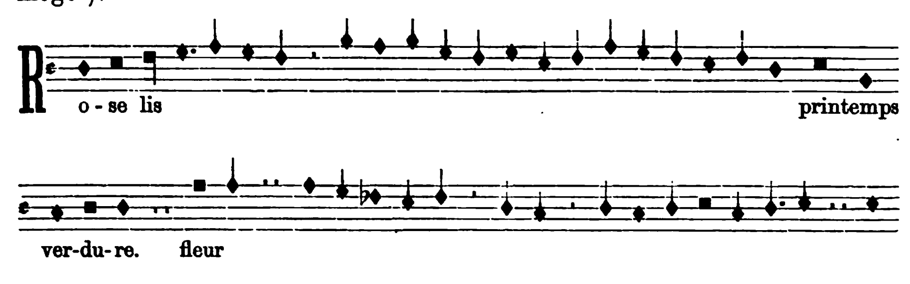
temp. perf. c. prolatione minori.



müßte mit derselben Berechtigung, mit welcher hinter der ersten brevis ein Perfektionspunkt steht, auch hinter der zweiten ein solcher Platz haben.

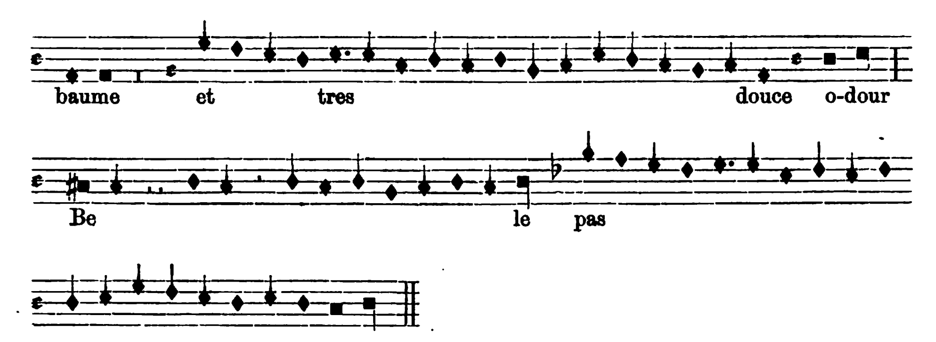
Bemerkenswert ist das mehrfache Vorkommen des *G*-Schlüssels, für welchen als ein noch früheres Zeugnis die Handschrift London British Museum *Arundel 248* anzusprechen ist, die ihn in der *Sequentia de Magdalena post notam Letabund* aufweist[1]).

Taktzeichen finden sich bei G. de Machaut nicht. Da er nun die Pausen nicht genau notiert, so ist es nicht immer ganz leicht, die herrschende Taktart festzustellen und eine richtige Übertragung zu geben. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das Rondeau 9: *Rose lis printemps verdure*, dessen Motetus in der Originalnotation hier folgen möge[2]):

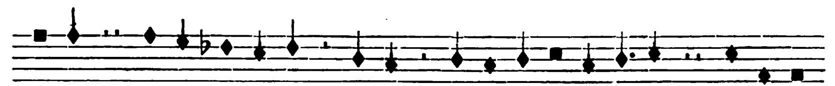


1) Vgl. H. E. Wooldridge, *Early English Harmony* &c., Tafel XXXIII.

2) Originalnotation und Übertragung der ganzen vierstimmigen Komposition siehe unter Nr. XX (20) des zweiten und dritten Teiles.



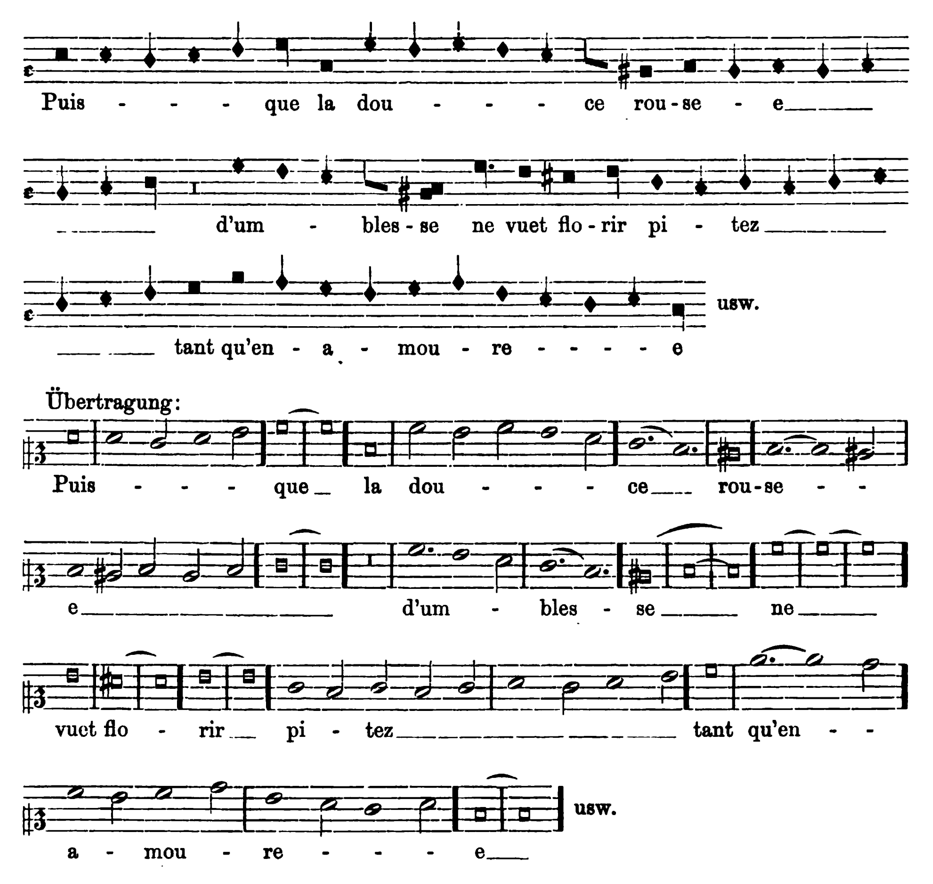
Dem Anfange nach geht die Stimme offenbar aus dem tempus perfectum cum prolatione minori. Auch die beiden semibrevis-Pausen in dem Abschnitt deuten auf diese Taktart. Gleich aber die folgende Stelle



macht uns betroffen. Die beiden minimae-Pausen pflegen doch nur in der prolatio maior gesetzt zu werden, während in der prolatio minor dafür die semibrevis-Pause eintreten muß. Doch läßt sich hier die Frage aufwerfen, ob die beiden minimae-Pausen nicht vielleicht zwei verschiedenen brevis-Werten angehören. Wie verhält es sich dann aber mit den Noten hinter der zweiten brevis? Die ersten beiden minimae imperfizieren die brevis. Da wir von den Theoretikern wissen, daß G. de Machaut im tempus imperfectum cum prolatione maiori gegen die Regel die brevis durch zwei folgende minimae imperfizierte, so kann sowohl auf tempus imperfectum cum prolatione maiori als auch der Regel gemäß, indem der valor einer semibrevis die brevis imperfiziert, auf das tempus perfectum cum prolatione minori geschlossen werden. Die zwischen Punkt und semibrevis stehende minima und die beiden minimae-Pausen deuten, will man anders nicht die letzte semibrevis vor der brevis als verschrieben für eine minima ansehen, — und dieses verbietet sich, da eine andere Stimme an gleicher Stelle ebenfalls eine die folgende brevis imperfizierende semibrevis aufweist — auf das tempus imperfectum cum prolatione maiori. Läge das tempus perfectum cum prolatione minori vor, so müßte mindestens die den Pausen folgende semibrevis einen Augmentations-Punkt aufweisen oder, wie gesagt, die letzte semibrevis minima sein. Ebenso müßte im Anfange des zweiten Teils , abgesehen von der Darstellung der Pausen, die denselben folgende semibrevis punktiert sein, wollte man das tempus perf. annehmen. Genug,

wir müssen hier eine Mischung von tempus perfectum cum prolatione minori und tempus imperfectum cum prolatione maiori feststellen.

Ein ähnliches Gemisch verschiedener Taktarten ohne besondere Zeichen können wir in der vierten Motette, im Kontratenor über den Text *Puisque la douce rousee* konstatieren. Während die Stimme im allgemeinen im modus minor imperfectus dahinläuft, gehen plötzlich mehrere Takte aus dem modus minor perfectus. Kenntlich gemacht ist dies einzig und allein durch einen Punkt neben der longa.

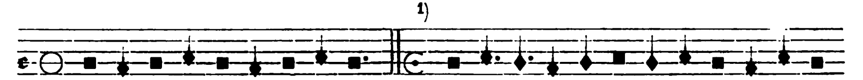


Solcher Beispiele gibt es noch mehrere.

In ausgedehntem Maße Verwendung findet bei G. de Machaut die Imperfektion. Schon zu seiner Zeit wurden ihm zwei Lizenzen im Gebrauch derselben zum Vorwurf gemacht. Hören wir, was darüber der »*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*« [1]) sagt: *Et*

1) Vgl. C. S. III, 50a, sowie Anonymus V (ebenda S. 395a). Ugolino von Orvieto, der Kommentator des »*Libellus*«, behandelt die Lizenzen Machauts in zwei

nota quod quidam cantores, scilicet Gulielmus de Mascandio et nonnulli alii imperficiunt brevem perfectam minoris prolationis ab una sola minima et brevem imperfectam maioris prolationis a duabus minimis simul sequentibus vel praecedentibus ut hic:
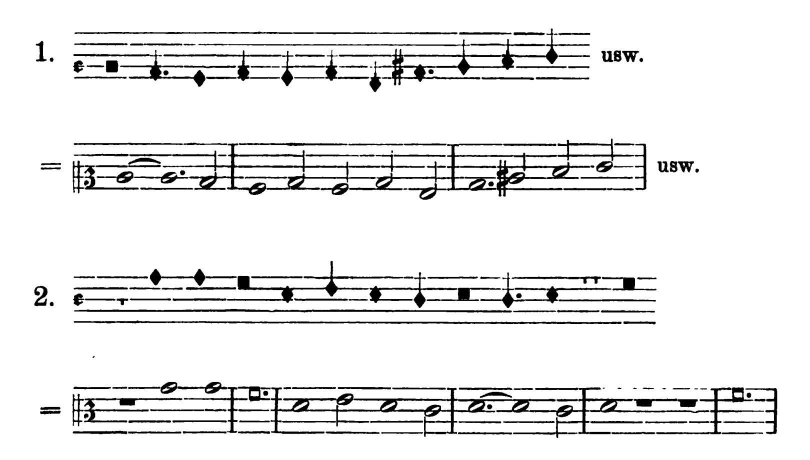


Et dicunt illi ibi mutare qualitatem. Capiunt enim ibi brevem perfectam minoris prolationis, acsi esset brevis imperfecta maioris prolationis et e contrario brevem imperfectam maioris prolationis, acsi esset brevis perfecta minoris prolationis.

Hier haben wir in der Motivierung der Lizenzen den deutlichen Beweis, gleichsam aus des Meisters Munde, daß die Praktiker jener Zeit mit den Taktarten frei schalteten, eine Tatsache, die wir oben an Hand des Rondeau *Rose lis printemps verdure* bereits erkannt hatten. Bei G. de Machaut und andern findet also statt:

1) Imperfektion einer brevis durch eine minima im tempus perfectum cum prolatione minori;
2) Imperfektion einer brevis durch zwei aufeinanderfolgende minimae a parte ante und a parte post im tempus imperfectum cum prolatione maiori.

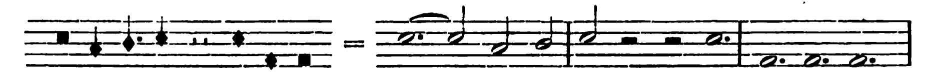
Als Beispiele für Nr. 1 mögen folgende Stellen aus der balade notee 20: *De petit po de nient volente* dienen:
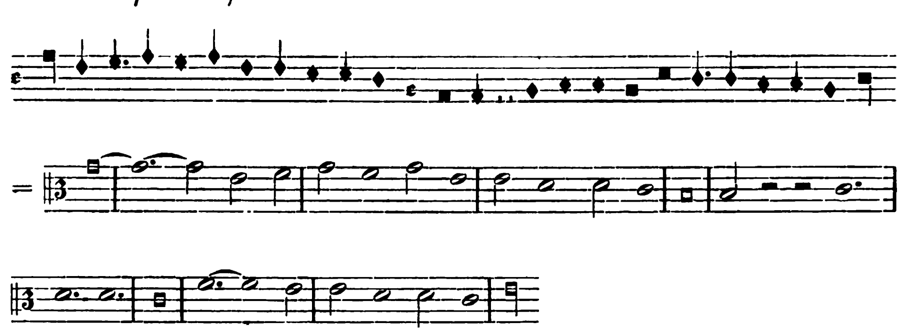


längeren Abschnitten: *De opinione Guilielmi de Mascandio* und *Ratio dicti Guilielmi et suorum.* Vgl. Utto Kornmüller, Musiklehre des Ugolino von Orvieto (Haberls kirchenmusik. Jahrbuch 1895, S. 28) und De la Fage, *Diphthérographie musicale.* S. 162 f.

1) Bei C. fehlt der Punkt.
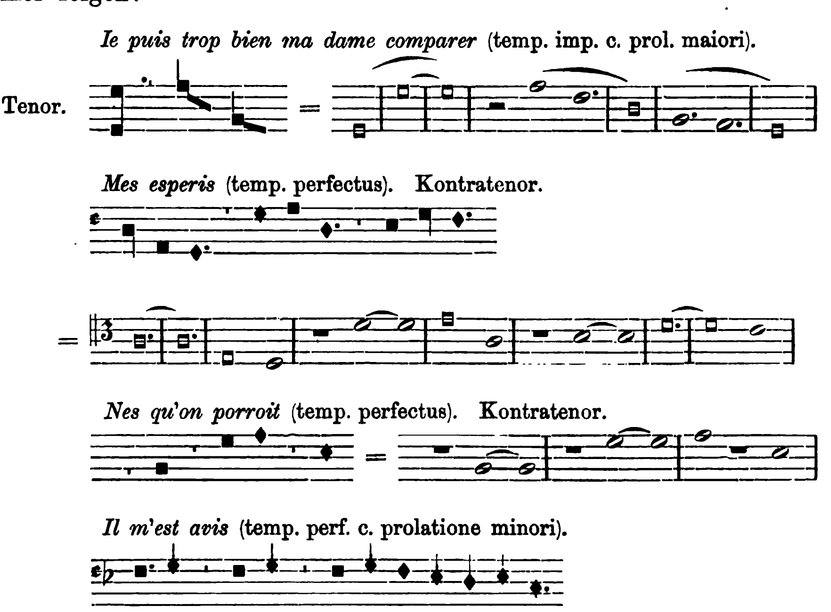
Für Regel 2 liegt ein gutes Beispiel in der zweiten Stimme von *Rose lis printemps* vor:

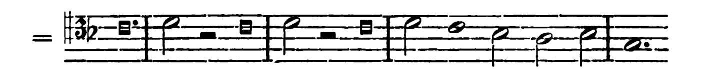


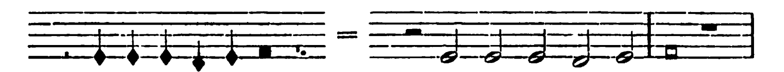
Eine ganze Reihe derartiger Imperfektionen weist die balade notee *S'amours ne fait* auf, z. B.:
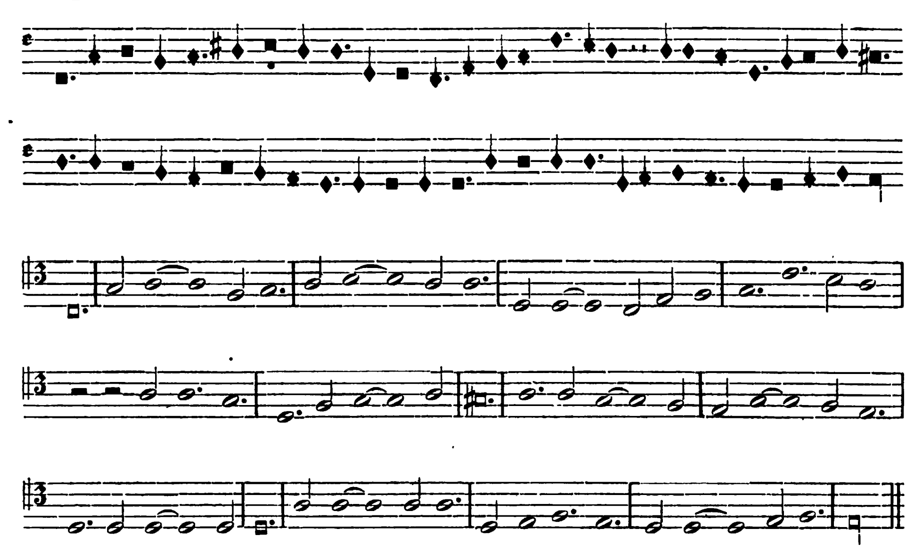


Daß auch die Pausen zu imperfizieren vermögen, wissen wir bereits von den Theoretikern. Einige Beispiele aus Machauts Kompositionen mögen hier folgen:
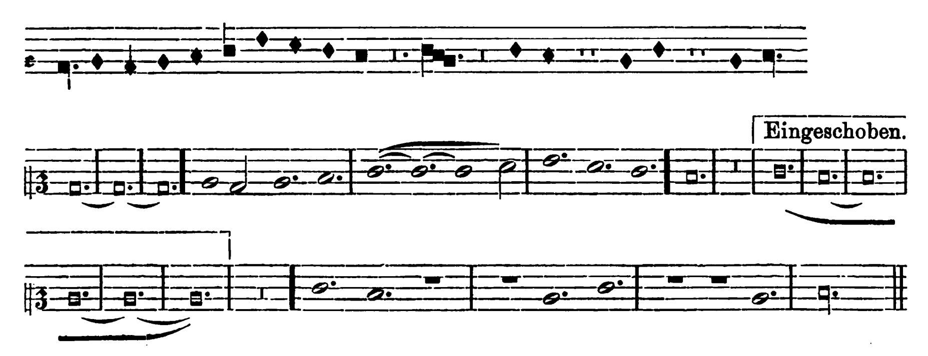






Im übrigen werden alle Regeln der Imperfektion befolgt. Was man vielleicht geneigt ist, nur für theoretische Spintisiererei zu halten, die Imperfektion einer brevis im tempus perfectum cum prolatione maiori bis auf vier minimae, sie findet sich mehrfach bei Guillaume de Machaut. Als Beispiel diene der Kontratenor der balade notee *Ploures dames*:



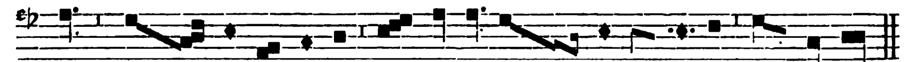
Für die Alteration bieten sich in den Werken Guillaume de Machauts keine neuen Gesichtspunkte dar.

Hinsichtlich der Synkopation ist folgendes Beispiel aus der ersten Motette interessant, welches eine Synkope im modus minor perfectus darstellt:



Hier trennt die zwei vollständige modi messende Ligatur die vorangehende brevis + brevis-Pause von der folgenden brevis-Pause, die sich mit jenen

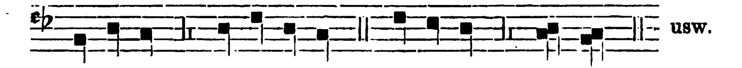
zu einer Perfektion zusammenschließt. Auch der punctus reductionis oder demonstrationis findet zur Bezeichnung der Synkope mehrfach Verwendung. Als Beispiel sei der Kontratenor des *Ite missa est* der Messe aufgeführt:



Es ist aber darauf hinzuweisen, daß der Gebrauch des punctus reductionis hier wenig gerechtfertigt erscheint, da das tempus imperfectum vorliegt, und daß konsequenterweise auch die zweite semibrevis des Beispiels hätte in Punkte eingeschlossen werden müssen.

Zur roten Note ist zu bemerken, daß sie G. de Machaut nur spärlich verwendet. Wenn David und Lussy in ihrer *Histoire de la notation musicale* behaupten, unser Meister wäre der erste des 14. Jahrhunderts, bei dem man die Vermischung von schwarzen und roten Noten antreffe, so entspricht das nicht den Tatsachen. Das erste praktische Denkmal, in dem uns eine solche Vermischung begegnet, ist, wie wir oben gesehen haben, der »Roman de Fauvel« aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts.

In drei Stücken wendet Guillaume de Machaut die rote Note an: im Tenor und Kontratenor der Motetten 5 und 23 (*Aucune gent* und *Felix virgo*), sowie im Tenor der balade notee 4 (*Beaute qui toutes autres*). Im ersten Falle steht sie, um innerhalb des modus minor imperfectus cum tempore perfecto den modus minor imperfectus cum tempore imperfecto zum Ausdruck zu bringen.

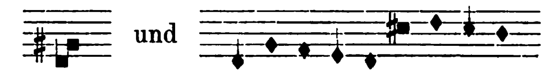


Im zweiten Falle dient die rote Note zur Darstellung des modus minor imperfectus innerhalb des modus minor perfectus. Höchst interessant ist hier der zweite Teil des Tenors und Kontratenors aus dem ersten durch Verkürzung der Werte um die Hälfte (proportio dupla) gebildet. Da aber der modus minor perfectus cum tempore imperfecto cum prolatione maiori vorlag, so entstehen ganz eigentümliche Verhältnisse: die schwarze brevis gilt jetzt anderthalb Takte, während die rote brevis einen Takt füllt. Da diese Motette im Hinblick auf die Notation besonders lehrreich ist, so wird sie im Original und in der Übertragung im zweiten und dritten Teile zum Abdruck gelangen[1]. In der balade notee *Beaute qui toutes autres pere* bezeichnet die rote Note innerhalb des tempus perfectum cum prolatione minori das tempus imperfectum cum prolatione minori.

Was die Chromatik anbelangt, so findet sie bei G. de Machaut ausgebreitete Verwendung und wird, außer in den Kadenzen, meist ge-

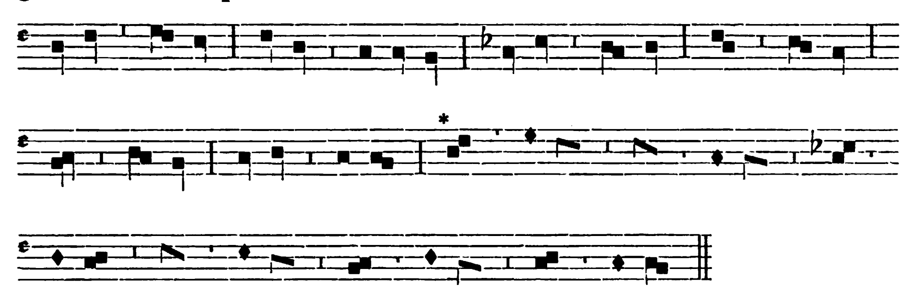
[1]) Siehe Nr. XVI (16).

nau notiert. Hierbei ist zu bemerken, daß die Alterationszeichen nicht immer unmittelbar vor der Note stehen, auf welche sie sich beziehen, wie wenige Jahre später Prosdocimus[1]) ausdrücklich vorschreibt. Es finden sich vorgezeichnet *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*. Interessant ist es, hierdurch Melodieschritte festgelegt zu sehen, die man in jener Zeit kaum vermutet hätte. In Motette 15 findet sich z. B. *f gis* in folgender Weise notiert, in Rondeau 11 die Schritte *c fis* und *c h*:



An Zusammenklängen ist durch Originalvorzeichnung in Motette 2 *b gis* und in Motette 4 *a cis fis* verbürgt.

Diminution findet sich in den Tenören und Kontratenören. Doch ist in jedem Falle der entsprechende Wert gleich notiert worden. Man vergleiche zum Beispiel den Tenor von Motette 1:



Beim Stern wiederholt sich dieselbe Melodie mit Verkürzung der Werte auf ein Drittel (*proportio tripla*). Ähnliche Diminutionen liegen in fast allen Motetten vor.

Auch der Kanon ist in den Werken Guillaume de Machauts anzutreffen, allerdings nur mit einem Beispiele. Rondeau 15 ist derart notiert, daß die erste Stimme rückwärts gelesen die zweite ergibt. Auch vom Tenor ist nur die erste Hälfte aufgezeichnet, diese rückwärts gelesen ergibt die zweite Hälfte. Der Kanon lautet:

Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin
Et teneure vraiement
Ma fin est mon commencement
Mes tiers chans trois fois seulement
Se retrograde et einsi fin.

Besondere Erwähnung verdient noch zum Schluß die ziemlich häufige Anwendung der plica. Diese mag uns anfangs befremden, wird uns aber

1) C. S. III, 198 a.

begreiflich, wenn wir bedenken, daß G. de Machaut mit dem ersten Drittel seines Lebens noch in die Zeit der ars antiqua fällt.

An die besprochenen Werke G. de Machauts lassen sich eine ganze Reihe anonymer französischer Musikdenkmäler anschließen:

Tournai: Missa 3 voc.
Siehe E. de Coussemaker, *Messe du XIIIe siècle.* Paris, 1861, gr. in 4⁰.

Paris, Bibl. Nat., *f. fr. 1593:* Le livre du nouviau Renart.

Oxford, Ms. *Bodley 264:* Rondeau. En si va qui amours.
Siehe Burney, *General History of Music* II, 290.

London, British Museum, *Bibl. reg. 12c, VI, 5:* Faus semblaunt 2 voc.
In Übertragung veröffentlicht von Burney a. a. O., II, 306 f.

Cambrai: Venes a nueches 3 voc.
Veröffentlicht von E. de Coussemaker in seiner *Histoire de l'Harmonie* Tafel 34 (Reproduktion) und Seite XXXIX (Übertragung).

Villingen, Georgskloster: Mais qu'il vous viengne 3 voc.
Siehe Gerbert, De cantu II und Kiesewetter, Geschichte, Anhang, Seite VIII f.

Bibl. Coussemaker: Spiritus et almae orphanorum paraclitae.
Siehe Coussemaker, *Histoire,* Tafel 33 und Seite XXXVI.

Paris, Bibl. Nat., *fonds latin 7369:* Rose sans per 3 v.
Veröffentlicht in Originalnotation von Coussemaker, *Scriptores* III, 394 b f.

Paris, Bibl. Ste Geneviève, *Ms. 1257:* Kyrie 3 voc.

Oxford, Bodley, *Ms. e Museo 7.*

Oxford, Bodley, *Ms. Mus. d. 143.*

Paris, Bibl. Nat., *Collection de Picardie 67.*

Paris, Bibl. Nat., *fonds ital. 568.*
Die französischen Stücke. Siehe das Verzeichnis auf Seite 252 ff.

Florenz, Bibl. Naz. Centr., *Panciatichi 26.*
Die französischen Stücke. Siehe das Verzeichnis auf Seite 245 ff.

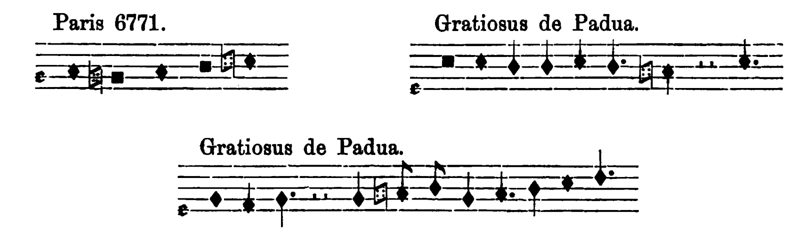
Prag, Univ. Bibl. *XI, E. 9.*
Die französischen Stücke. Verzeichnis siehe auf Seite 188 ff.

Berlin, Bibl. Fleischer.
Et in terra (farciert) 3 voc.
Patrem omnipotentem (Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes).
Altfranz. Fragment (Schluß: car i'ay amours ki m'est ardans et belle amie).

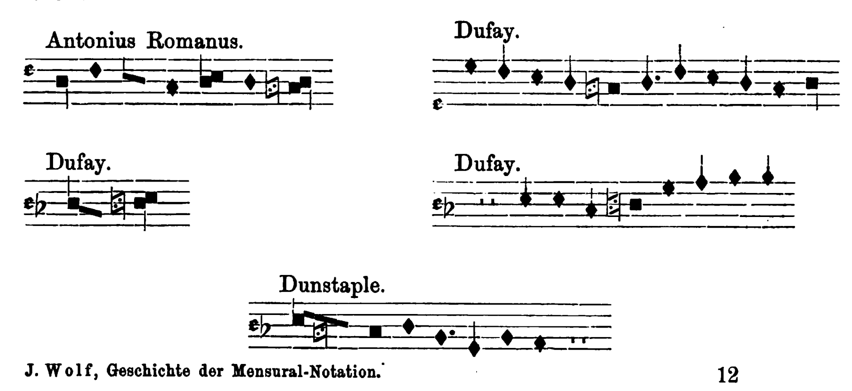
Die wenigen bei Coussemaker im Faksimile vorliegenden Takte der Messe von Tournai lassen erkennen, daß wir es mit einem Werke der ars nova zu tun haben, diese Komposition also bestimmt nicht vor 1320 anzusetzen ist. An der Notation interessiert die Darstellung der Chromatik. Während bei dem Tonschritt *h cis* die Mitte des Kreuzes vier Punkte zeigt, weist sie bei dem Tonschritt *d cis* nur einen Punkt auf:



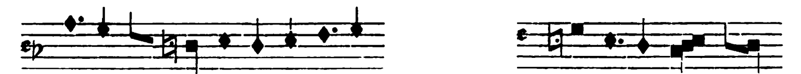
Man wird nicht fehlgehen, wenn man diese Praxis mit der Lehre des Marchettus von Padua in Verbindung bringt, der den Ganzton in fünf Diesen teilt, wovon der chromatische Halbton vier erhält. Wenn aber *c cis* vier Diesen umfaßt, bleibt natürlich für *cis d* nur eine Diesis übrig. Folgerichtig werden also dem Kreuze, das bei Aufwärtsbewegung ein *c* zu *cis* macht, entsprechend der Tonerhöhung um vier Diesen, vier Punkte eingezeichnet, während bei einem Tonschritte *d cis* das Kreuz entsprechend der vom Sänger abzumessenden einen Diesis nur einen Punkt erhält. Übrigens ist diese Feinheit der Notation nicht bei allen chromatischen Erhöhungen in derselben Handschrift angewendet. Doch ist darum nicht etwa auf eine Zufälligkeit zu schließen, denn die Messe von Tournai steht mit diesem Notationsprinzip nicht einzig da. Es begegnet uns in *Ms. 684* der Universitäts-Bibliothek zu Padua, in Ms. Paris, *fr. nouv. acq. 6771* und in *Cod. 37* des Liceo musicale zu Bologna. Diese Handschriften gebrauchen die Punkte allerdings nicht in der oben angegebenen Weise. Die Pariser und die Paduaner Handschrift setzen, wenn sie sich überhaupt der Punkte bedienen, deren vier, mag der erhöhte Ton in auf- oder absteigender Bewegung erreicht sein:



Ähnlich finden sich in dem Bologneser Kodex meist nur Kreuze mit zwei Punkten:
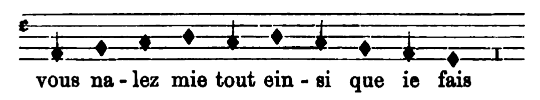


Allein bei Jo. Ciconia findet sich das in absteigender Bewegung gesetzte Kreuz in Anlehnung an die Lehre des Marchettus vom chromatischen Halbtone gebraucht:



Es muß dahingestellt bleiben, ob in den abweichend gesetzten Punkten Kopistenfehler zu erblicken sind, oder ob die damalige Zeit mit den Punkten irgend eine andere Mensur des Chromas ausdrücken wollte oder endlich, ob das Setzen der Punkte nur noch ein überkommener Brauch war, dessen Bedeutung jene Zeit nicht mehr recht kannte. — Kurz darauf hingewiesen sei, daß uns der Punkt als Zeichen der Erhöhung um eine kleine enharmonische Diesis im 16. Jahrhundert bei Vicentino wieder begegnet[1]).

Das Denkmal Paris *fr. 1593* enthält, in den Roman eingestreut, einstimmige Melodien, welche meist das Gepräge der ars antiqua haben, in einzelnen Fällen aber, wie in:



der ars nova zuzuweisen sind. Eine einzige Melodie *Jai ioie ramenee* ist mit einem Diskant versehen. Die Melodien unterscheiden sich übrigens völlig von den Weisen, welche eine andere Handschrift des »Renart le nouvel«, der Kodex Paris, Bibl. Nat. *f. fr. 25,566* enthält, und welche alle der ars antiqua zuzuweisen sind.
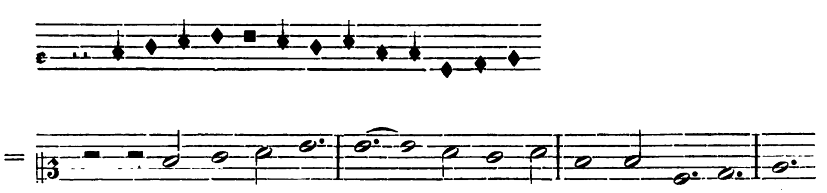
Die Handschrift *Bodley 264*, ein Pergamentkodex mit den Maßen $16^1/_2 \times 11^1/_2$ Zoll, stammt nach der Beschreibung Nicholsons in Stainers *Early Bodleian Music* I, XVIf aus dem Jahre 1338 und ist wahrscheinlich flandrischer Provenienz. Das Rondeau findet sich in dem den »Roman d' Alexandre« umfassenden ersten Teile der Handschrift, in einem Gedichte »*Le Restor de pauon*« von Jehans Brisebare. Die Melodie ist auf drei Systemen von fünf roten Linien mit vollen schwarzen Noten aufgezeichnet. Angewandte Notenformen sind brevis, semibrevis und plica brevis. Als ein Denkmal der ars nova erweist sich das Werk durch

1) Vgl. Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Beiheft IV der IMG., Seite 114 ff. — Eine Parallele zu den Punkten im Erhöhungszeichen erkennen wir in der Anwendung verschieden vieler Strichelchen (*virgolette*) je nach der Größe des Tonschrittes beim Erhöhungszeichen des 16. Jahrhunderts in Italien (siehe z. B. Angelo da Picitono, *Fior Angelico*, Venedig 1547 und Vincentio Lusitano, *Introduttione facilissima*, Venedig 1558). Jedem Strichelchen entsprach ¼ Ganzton, ein comma (✕ = diesis, ⋇ = semitono minore ⋇ = semitono maggiore, ⋇ = tono).
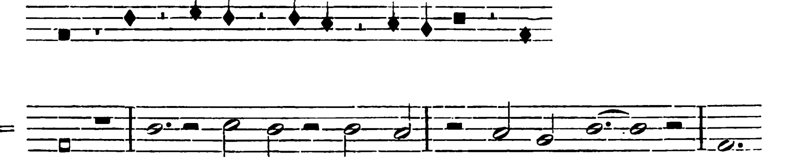
die Imperfektion der brevis durch eine semibrevis, welche von den folgenden semibreves durch den Divisionspunkt getrennt ist. Die strophische Form des Rondeau ist A B C D E. Die Musik bestreitet das Glied A, welches aus den beiden Zeilen a und b besteht; erstere gibt die Musik für die Glieder B und C her. Zu D und E erklingt die Musik beider Zeilen. Das musikalische Schema des Rondeaus ist demnach: a + b, a, a, a + b, a + b. Textlich weisen die Glieder B und C den Bau und den Reim der ersten Zeile von A, die Glieder D und E den Bau und die Reimstellung des Gliedes A auf. Glied C entspricht formell wie inhaltlich der ersten Zeile von A, Glied E deckt sich formell wie inhaltlich mit dem ganzen Gliede A.

Was das nach Burney mit dem »*Roman de la Rose*« in Beziehung stehende zweistimmige *Faus semblaunt* anbetrifft, das einem Buche des Klosters S. Edmund entnommen ist, so liegen in Burneys »General History of Music«, Band II nur wenige nach dem Original unvollkommen wiedergegebene Takte vor. Es rechtfertigt sich daher ein vollständiger Abdruck dieses Rondeaus in Teil II und III unter Nr. XII (12). Zur Notation ist zu bemerken, daß die einzelnen Werte zwar klar dargestellt sind, Schwierigkeiten der Übertragung aber dadurch entstehen, daß verschiedene Rhythmen miteinander gemischt werden, ohne daß der Wechsel durch Taktzeichen kenntlich gemacht ist. Anhalte gewähren allein die Punkte, welche bald Divisionspunkte, in den meisten Fällen aber Augmentations- oder Perfektions-Punkte sind.

Die zweistimmige Chanson *Venes a nueches* enthält hübsche Beispiele zur Imperfektion. Gleich zu Anfang findet sich eine Imperfektion der brevis a parte post von 9 auf 5 minimae.



Gegen das Ende hin haben wir es bei der Stelle:

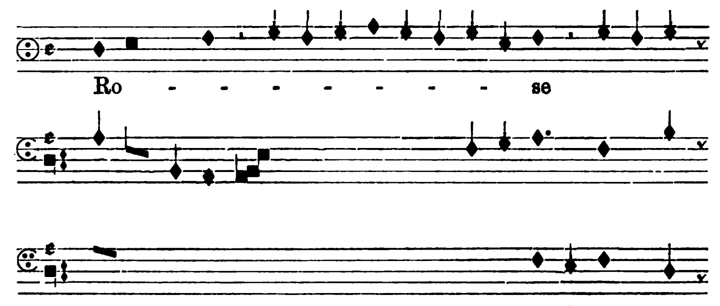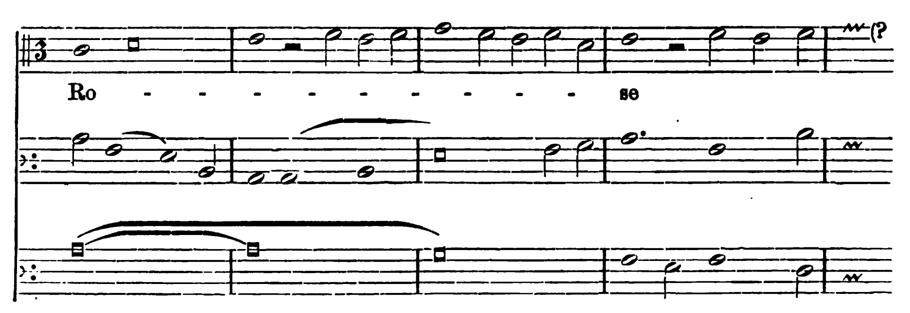


mit einer imperfectio einer brevis a parte ante und a parte post ebenfalls auf 5 minimae zu tun. Die Reproduktion des Originals bei Coussemaker ist sehr fehlerhaft.

Handschrift **Villingen** ist mir nur aus der fehlerhaften Reproduktion bei Gerbert und Kiesewetter bekannt, die sich für Untersuchungen wenig eignet.

Der dreistimmige Fauxbourdon *Spiritus et almae orphanorum paracletae* aus der ehemaligen Bibl. Coussemaker weist einfachste Verhältnisse auf.

Interessanter ist der in der »*Ars cantus mensurabilis*« des Anonymus V mitgeteilte Rondellus »*Rose sans per*«, der aber leider nur in stark verderbter Fassung auf uns gekommen ist. Eine jede der drei Stimmen hat eine andere Mensur: der Cantus geht aus dem tempus perfectum cum prolatione minori, der Kontratenor aus dem tempus imperfectum cum prolatione minori, der Tenor aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori. Es sei hier wenigstens der Anfang im Original und in der Übertragung mitgeteilt.





Die Handschrift Paris, Bibl. Sainte-Geneviève *Nr. 1257*, ein Papierkodex aus der Wende des 14. Jahrhunderts, enthält auf fol. 36v an der Spitze eines Traktats: »*De semibrevibus caudatis a parte inferiori*« ein dreistimmiges farciertes *Kyrie* (*Kyrie summe clementissime rex eternae gloriae eleyson* usw.), über welches aber nichts Besonderes zu bemerken ist.

Die Handschrift Oxford, *e Museo 7*, welche zwei französische Gesänge mit lateinischen zu Motetten verknüpft darbietet, wird bei den englischen Musikdenkmälern Behandlung finden. Ebenso die Handschriftenfragmente

Oxford, Bodley *Ms. Mus. d. 143*, welche sicher englischer Provenienz sind. Aus ihnen sei hier nur das vierstimmige *Regne de pite* namhaft gemacht.
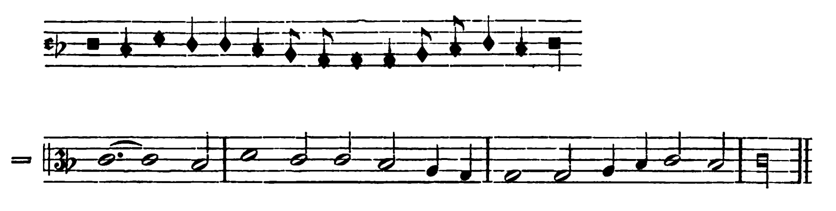
Beim »Roman de Fauvel« beschäftigte uns bereits die Handschrift Paris, Bibl. Nat., *Collection de Picardie 67,* ein Sammelband des verschiedenartigsten Inhalts, aus welchem zwei Pergamentblätter mit Musik hervorzuheben sind. Das erste, leider verstümmelt, aber doch immer noch 43 × 22,1 cm messend, gehört sicher dem 14. Jahrhundert an, das zweite könnte auch dem 13. zugewiesen werden. Ihr Inhalt ist folgender:

fol. 1r. a) Fragment eines offenbar dreistimmigen Satzes mit dem Tenor Dolor meus. Die beiden andern Stimmen schließen n'a point de seurte und pour amer mort deservi.
b) Garrit gallus — In nova fert — Tenor (Roman de Fauvel, Paris, fr. 146, fol. 44).

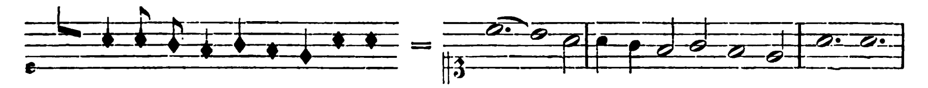
fol. 1v. a) Melodiefragment m'est ardant et belle amie a mon talant.
b) Musicalis scientia — Scientiae laudabili musicae — Tenor.
c) Se ie chant.

fol. 2r. Helas tant vi de mal eure 3 voc. in Partitur.

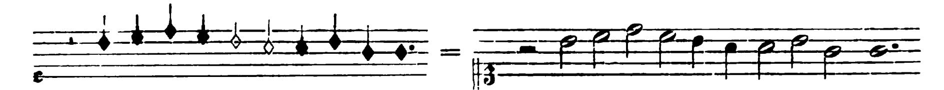
Dem Ende des 14. Jahrhunderts gehört an der Kodex Paris, Bibl. Nat. *fonds ital. 568.* Wir werden ihn bei Behandlung der italienischen Praxis genau beschreiben. Hier kommen von seinem reichen Inhalt allein die Stücke in französischer Notation in Betracht. Wie in den bisher besprochenen Handschriften, sind meist nur die Notenformen longa ■, brevis ■, semibrevis ♦ und minima ♦ verwendet. Doch kommt auch schon die semiminima, wenngleich selten, vor. Für sie existieren zwei Formen in der prolatio maior: ♦ und die rote leere minima. Erstere findet sich zum Beispiel in *S'amours me het*:



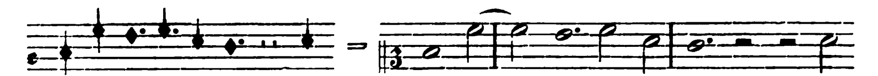
und *Amours par qui*:



Letztere begegnet uns nur in *Par le grant sens d'adriane* z. B. in der Stelle:



Ab und zu stoßen wir auch auf jene Abart der semibrevis, die wir unter dem Namen *dragma* bei Anonymus III, Theodoricus de Campo, Johannes de Muris und andern kennen lernten, zur Bezeichnung der zweizeitigen semibrevis vor einer andern semibrevis in der prolatio maior und damit zur Darstellung der Synkopation. Ein hübsches Beispiel hierfür liegt in *Sans yoie* vor:



Taktzeichen werden nur selten angewendet; es finden sich:
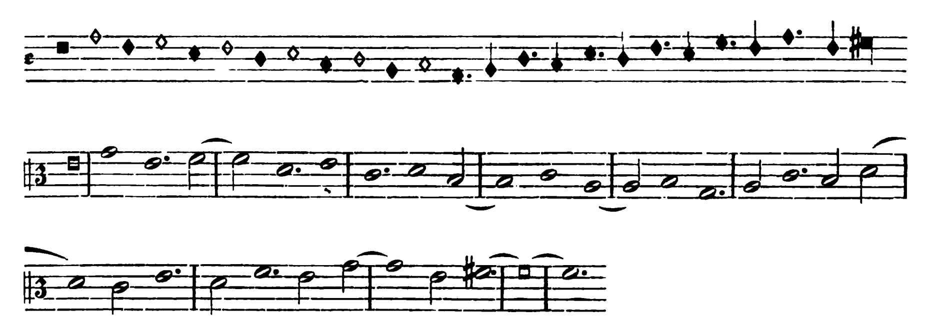
○ für das tempus perfectum cum prolatione minori,

C für das tempus imperfectum cum prolatione maiori und minori, ein Zeichen, daß nur das tempus dadurch bestimmt wird, und

Ɔ für das tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum.

Besonders lehrreich ist im Hinblick auf Taktzeichen das dreistimmige *Par le grant sens d'adriane*[1]). Infolge des Zeichens Ɔ tritt eine Reduktion der Werte auf die Hälfte ein.

An die Stelle der roten Noten treten meist unter derselben Bedeutung leere weiße Noten. Namentlich zu Synkopationszwecken finden diese weitgehende Verwendung. Ein interessantes Beispiel hierfür liegt uns im zweiten Teile von *Fortune* vor.
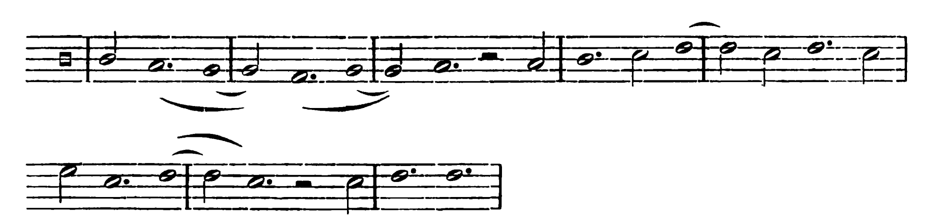


Daß in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Gebrauch der Synkope große Ausdehnung gewonnen hat, ist an den auf uns gekommenen Denkmälern ersichtlich. Fast alle französischen Stücke unseres Kodex weisen eine Fülle von Beispielen auf, besonders *Sans yoie*, *Loyauté*, *S'espoir m'estuet* und *Quiconque*. Um die Notationsweise der Synkope dem

1) Siehe Teil II und III, Nr. XXVII (27).

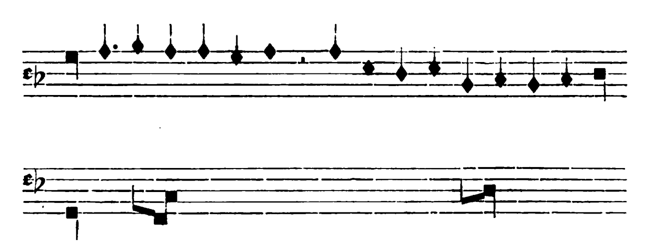
Verständnis noch einmal recht nahe zu führen, sei eine Stelle aus *Loyauté* besprochen:



Es liegt tempus imperfectum cum prolatione maiori vor. Der erste Punkt schützt die brevis vor der Imperfektion durch die folgende minima, die, da sie die nächste semibrevis als similis ante similem nicht zu imperfizieren vermag, zu der mit den puncti reductionis ausgezeichneten minima-Pause und folgenden minima bezogen werden muß. Die dazwischen liegenden semibreves sind alle dreizeitig. Die folgenden drei semibreves sind durch die nebengesetzten Punkte als perfekt charakterisiert, können also durch die dazwischen stehenden einzelnen und die folgenden minimae nicht imperfiziert werden. Der drittletzte Punkt verhindert eine Alteration der folgenden minima. Dieselbe vermag auch auf die nächste semibrevis keine Imperfektion auszuüben, da diese als similis ante similem dreizeitig ist, und muß vielmehr zu der mit den puncti reductionis ausgestatteten minima-Pause und der folgenden minima gerechnet werden. Die letzten semibreves sind dreizeitig. Unser Beispiel ist demnach zu übertragen:
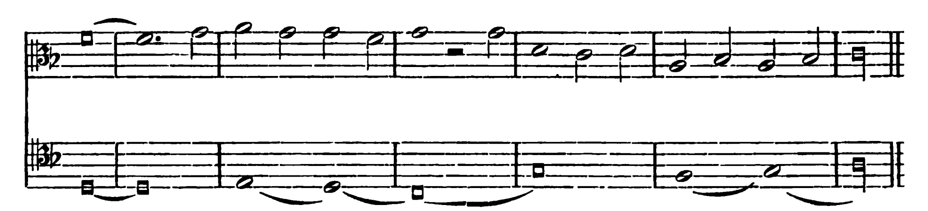


Hatten wir bei Guillaume de Machaut zwei Lizenzen der Imperfektion kennen gelernt, die das Mißfallen der Theoretiker seiner und der späteren Zeit erregt haben, so tritt uns im Anfange des zweiten Teiles von *Hé dieus d'amours* ein noch krasserer Fall entgegen:



Hier kann man nicht mehr von Imperfektion reden, da ja gar keine imperfizierbare perfekte Mensur vorhanden ist; es liegt doch modus minor imperfectus cum tempore imperfecto cum prolatione minori vor. Man

kann füglich nur eine Diminution der longa durch und um eine minima konstatieren. Folgendes ist die Übertragung:



In *S'amours me het,* welches aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori geht, wird die Imperfektion einer brevis durch zwei minimae mit leeren weißen Noten dargestellt. Es hat hier gewissermaßen ein Umschwung des Taktes in das tempus perfectum cum prolatione minori stattgefunden, dessen letzte semibrevis in zwei minimae aufgelöst wird.

Bemerkenswert ist ferner das häufigere Vorkommen der bei Anonymus V erwähnten *quictantia*, unserer Fermate, auf longae in dieser Weise [1].

Schließlich mag noch darauf hingewiesen werden, daß in mehreren dreistimmigen Sätzen der Kontratenor aus dem Tenor entwickelt wird. So ist z. B. *Amours par qui* nur in zwei Stimmen notiert, deren untere folgende Anweisung trägt: *Tenor et Contra alter alteri fugando tria tempora.* Der Kontratenor singt dieselbe Tonreihe wie der Tenor, nur setzt er drei brevis-Takte später ein[2].

Mit der Handschrift Paris, ital. 568 korrespondiert die unter dem Namen H. de Zelandias gehende Sammlung in Ms. Prag Univ. Bibl. *XI E. 9.* Von den vorhandenen 15 französischen Sätzen sind sieben beiden Handschriften gemeinsam. Neue Gesichtspunkte für die Notation bietet die Sammlung des Zeelandia nicht dar, ebensowenig der französische Bestand aus Florenz Bibl. Naz. Centrale *Panciatichi 26.* Erwähnenswert ist das Vorkommen des signum congruentiae in *Ie prens conget* und der Form als Zeichen der semiminima in der prolatio maior.

Ms. Fleischer weist keine besonderen Züge auf.

Fassen wir die bisherigen Ergebnisse der Untersuchungen praktischer Denkmäler zusammen, so läßt sich vor allem eine weise Beschränkung auf nur wenige Notenfiguren: longa, brevis, semibrevis und minima erkennen. Wenige Male begegnen wir der semiminima, und allein in der prolatio maior unter der Form , beziehungsweise als leere rote minima.

1) Vergleiche Teil II und III, Nr. XXVIII (28).

2) Siehe Teil II und III, Nr. XXIX (29).

Selten wird auch die dragma verwendet. Nur höchst spärlich finden sich Taktzeichen gebraucht, obgleich durchaus nicht immer das ganze Stück hindurch an derselben Mensur festgehalten wird. Guillaume de Machaut bedient sich ihrer gar nicht. Aus einigen anonymen Sätzen erkennen wir, daß die Diminution, ausgedrückt durch das »*signum reverse factum*« Ɔ, sich bereits in der Praxis des 14. Jahrhunderts findet. Die Zeichen chromatischer Alteration stehen nicht immer, wie es die Theorie verlangt, unmittelbar vor der zu alterierenden Note. Wir lernen eine minutiöse Darstellung der Chromatik kennen, über die wir aus der Theorie nichts erfahren. Das Bild, welches die Theoretiker von der Imperfektion, Alteration und Synkopation entwerfen, entspricht genau der Praxis. Zu den Lizenzen der Imperfektion, welche die Theoretiker bei Guillaume de Machaut rügen, haben wir noch die eines Anonymus hinzuzufügen, welcher eine longa ohne jede perfekte Unterteilung durch eine minima imperfiziert oder, wie man richtiger sagen müßte, um eine minima diminuiert. Die rote Note kommt ursprünglich nur im Tenor und Kontratenor zur Verwendung, findet aber in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch in die Oberstimmen Eingang. Häufig wird sie unter Beibehaltung der Funktion durch die leere weiße Note ersetzt. Im übrigen stößt man nicht selten auf Sorglosigkeiten der Notation.

Zweites Kapitel.

Die Denkmäler der Übergangszeit zu Dufay, Binchois.

Zentrum aller musikalischen Bildung war bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Paris, wenn sich auch namentlich in St. Amand, Beauvais, Douai, Lille, Arras, Tournai und Cambrai ein reiches Musikleben entfaltete. Gegen Ende des Jahrhunderts bekam aber die Schule von Cambrai Übergewicht. Eine große Zahl bedeutender Meister geht aus ihr hervor, die Niederländer stellen sich an die Spitze der Musikentwickelung. Es hält schwer, die vielen Meister, welche damals in Frankreich und den Niederlanden erstanden, der Nationalität nach auseinanderzuhalten, da unsere ganze Kenntnis der Personen sich meist nur auf die Namen beschränkt, und diese oft mit gleichem Rechte beiden Nationen zugewiesen werden können. Bevor uns daher Archiv-Forschungen nicht genaueren Aufschluß über die einzelnen Musiker gegeben haben, ist es rationeller, Franzosen und Belgier dieser Zeit gemeinsam zu behandeln, zumal sich nationale Unterschiede der Notation hier nicht feststellen lassen und dieselben Codices beider Werke bewahren. Zwei der Hauptquellen für die Kenntnis der Übergangszeit, Oxford, Bodley *Canonici misc. 213*

und Modena, Bibl. Estense *L. 471*, scheiden leider hier aus, da die in ihnen enthaltenen Kompositionen uns in einer späteren Umschrift aus der schwarzen in die weiße Notation vorliegen. Auch die für diese Zeit höchst wichtige Handschrift Chantilly, Musée Condé *Ms. 1047* wird der Notation wegen erst bei Darlegung der italienischen Notationspraxis in der Zeit von etwa 1400—1425 Behandlung finden[1]). Hier in Betracht kommen folgende Handschriften[2]):

Cambrai: Ne celle amour 3v.

In der Originalnotation und in Übertragung veröffentlicht von E. de Coussemaker in seiner *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, planche 35 und Seite XL.

Florenz, Bibl. Naz. Centrale, *Panciatichi 26*, enthält Kompositionen von Cesaris.

Prag, Univ. Bibl. *XI. E 9.*

Die niederländischen Stücke des älteren Fundus, 13 an der Zahl, sind von mir in Übertragung herausgegeben worden (siehe F. X. Haberls kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899, Seite 5 ff.). Vom jüngeren Fundus (sechs einstimmigen und einem zweistimmigen Liede) liegen vier einstimmige über niederländische Texte in Originalnotation und Übertragung bei Ambros, Geschichte der Musik II, 277 ff. vor.

München, *Mus. Ms. 3224 frgm.*

Rom, Bibl. vat. *urb. lat. 1411.*

München, *Mus. Ms. 3192 frgm.*

Eine Übertragung dieser Handschrift veröffentlichte Hugo Riemann[3]).

Cambrai, *Ms. 6* und *11.*

Brüssel, Fragment Fetis: Il est temps.

Veröffentlicht in seiner Histoire V, 300.

Oxford, Bodley, *Ms. Douce 381* f. 21: Mon cur. 3voc.

Bologna, Liceo musicale *Cod. 37.*

Bologna, Bibl. Univ. *Ms. 2216.*

Bern, Bibl. Bongarsiana *A 421.*

Paris, Bibl. Nat. *fonds fr. nouv. acq. 6771.*

In Betracht kommt hier fol. 89v—118v. mit Stücken von Dufay, Grenon, Binchois, Bartolomaeus de Bononia und Fontaine. Vgl. S. 260 ff.

Paris, Bibl. Nat. *fonds fr. nouv. acq. 4379.*
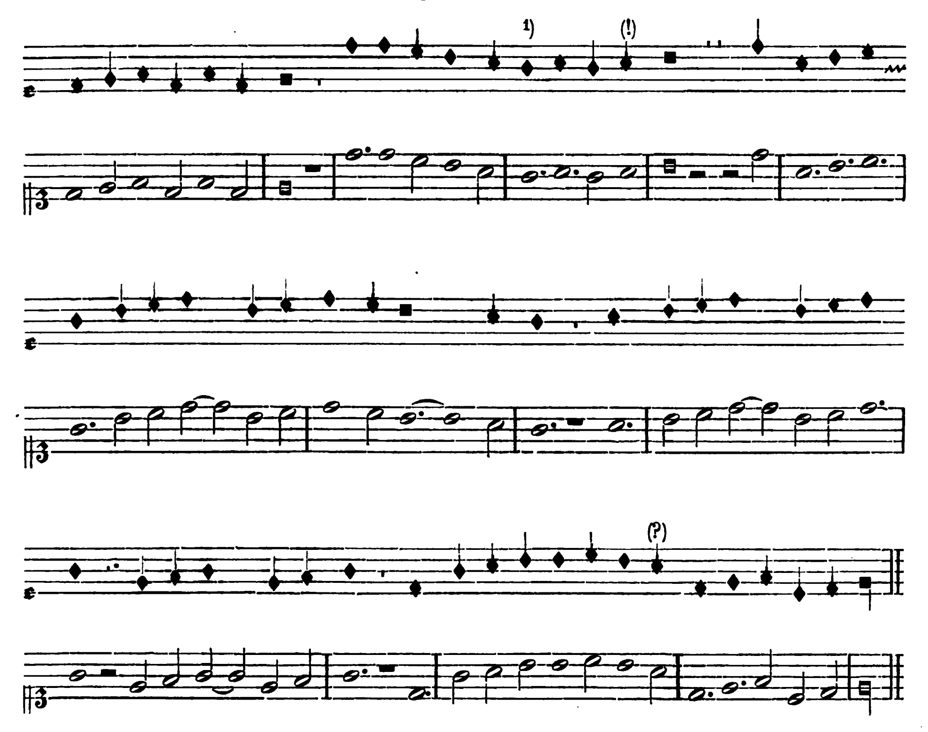
---

1) Siehe Abschnitt V, Kapitel 3.

2) Die *Tabula monochordi Magistri* Nicolai de Luduno ex Msc. Bibl. San-Blasianae, sec. XIV (fehlerhaft reproduziert bei G. S. III, originalgetreu veröffentlicht von O. Koller in den Monatsheften f. Musikgeschichte 1890, Beilage) kann ich nicht als ein Denkmal praktischer Musik anerkennen. Alle Versuche, die Tonzeichen in vernünftige Tonreihen aufzulösen, scheiterten. Dabei sind die Tonzeichen an und für sich klar, ebenso die Tonhöhen. Vergleiche oben Seite 115.

3) Unter dem Titel: Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Gilles Binchois ... Wiesbaden 1892.

Die dreistimmige Chanson *Ne celle amour*, welche sich nach Coussemaker in einer Handschrift zu Cambrai anonym findet, zeichnet sich durch den häufigen Gebrauch roter Noten und durch eine Fülle interessanter Imperfektionen aus. Bezeichnet die schwarze Note das tempus perfectum cum prolatione maiori, so bringt die rote das tempus perfectum cum prolatione minori zum Ausdruck. Ein tempus-Wert in roter Note ausgedrückt entspricht $^2/_3$ tempus in schwarzen Noten dargestellt. Es kommen Imperfektionen von breves *a parte ante* und *a parte post* von neun bis auf fünf minimae vor. Der erste Teil des Triplum ist sowohl für die Anwendung der roten Note als auch für die Imperfektion höchst lehrreich und sei daher hier mitgeteilt:



Der bereits mehrfach erwähnte Florentiner Kodex Bibl. Naz. Centrale Panciatichi *26* ist hier mit einigen Kompositionen von Cesaris zu nennen. Tapissier, Carmen und Cesaris waren die Meister, welche, wie uns Martin le Franc in seinem »*Champion des Dames*« mitteilt[2]),

1) Bei C. minima.

2) *Tapissier, Carmen, Cesaris*
N'a pas longtemps (si) bien chantèrent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les fréquentèrent:
Mais oncques jour ne deschantèrent
En mélodie de tel chois,
Ce m'ont dit qui les escoutèrent,
Que Guillaume du Fay et Binchois.

ganz Paris durch ihre Kunst vor der Zeit Dufays und Binchois' in Staunen setzten. Leider habe ich mir von den beiden im Florentiner Kodex enthaltenen Stücken von Cesaris: *Bonté bialté* und *Le firmament* keine Abschrift genommen.

Ms. Prag, Univ. Bibl. XI. E. 9, eine Papierhandschrift des 14. bis 15. Jahrhunderts in 4°, besteht aus einer Reihe von Traktaten verschiedenen Inhalts, welche schon im Anfange des 15. Jahrhunderts zu einem Bande vereinigt wurden und einem *frater Stephanus Helmcar de ratispona*[1]) gehörten. Musikalischen Inhalts sind nur die Traktate 15 (*Tonarius seu libellus de octo tonis* Jacobi Twingeri *canonici ecclesiae sancti Thomae Argentini*) und 16. Letzterer besteht aus einer Lage von neun Doppelblättern, in welche beim Heften drei andere Doppelblätter eingelegt sind, die einen »*tractatus papalista summorum pontificum*« tragen, und umfaßt auf Blatt 1—4 den »*tractatus de cantu perfecto et imperfecto*« mit dem Anfange *Gaudent musicorum discipuli quod* h. de Zeelandia *aliqua brevia tractat de musica*, Blatt 5—9 praktische Musik, Blatt 10r. einen kleinen Traktat *de notario* und Blatt 10v—14r. wieder praktische Musik. Der Traktat, welcher den Anfangsworten nach dem H. de Zeelandia zuzuschreiben und seinem Inhalte nach dem 14. Jahrhundert zuzuweisen ist, hat keine besondere Bedeutung. Eng lehnt er sich teils wörtlich, teils dem Sinne nach an den »*Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*[2])« an. Daß in der Prager Handschrift uns eine Abschrift vorliegt, geht aus mehreren Auslassungen hervor. Mit dem Traktate sind die folgenden Kompositionen in keinerlei Zusammenhang zu bringen. Im Text findet sich nicht der geringste Hinweis auf dieselben. Als Lehrbeispiele des H. de Zeelandia sind sie daher nicht anzusehen. Immerhin wäre es möglich, sich Zeelandia als Sammler zu denken. Dafür könnte wenigstens die besondere Berücksichtigung holländischer Texte sprechen. Durchgehends die Stücke komponiert hat er aber keinesfalls, da sich für mehrere andere Autoren nachweisen lassen. Die Sammlung enthält folgende Stücke:

fol. 5r. Ie porta (?) my ablement. 2 voc.
Espirance. 2 voc. (enthalten in Paris, *ital. 568*).
fol. 5v. Vaer ruwe in dander huys. 3 voc.
Myn heil min trost. 1 voc.
Ic prise altoes gostadecheit. 1 voc.
Die orloff. Tenor. 1 voc.
Min heil min trost. 1 voc. (Dasselbe wie oben.)

---

1) Auf die Straßburger Provenienz des Kodex deutet, wie Mathias in seiner Schrift »Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist«, Graz 1903, S. 29f. zeigt, das Vorkommen des Kalendars eines Straßburger Klarissen-Klosters und des Tonars Königshofens. Für die Entstehung an St. Thomas spricht die angehängte Chorordnung dieses Stifts.

2) C. S. III, 46ff

fol. 6r. Po che partier. 3 voc. (Po' che partir von Franciscus de Florentia findet sich in den Florentiner Handschriften Med. Laur. *Pal. 87* und Naz. Centrale *Panciatichi 26*, sowie in Paris, Bibl. Nat. *Ital. 568.*)
In vrouden willen. 2 voc.

fol. 6v. Eine Zeile Noten ohne Text.
Die Oberstimme des folgenden Ie languis ganz verwischt.
Ie languis. 2 voc. (Paris, *ital. 568*).

fol. 7r. Soylies. 2 voc.
Ie fortune. 2 voc. (Paris, *ital. 568*).

fol. 7v. Fies de moy. 2 voc.
Talant mes desancerpt (?). 1 voc.

fol. 8r. Vaer rouwe in dander huys (dasselbe wie auf fol. 5v).
Soytart tempre. 2 voc. (Modena, Bibl. Est. *L 568*).

fol. 8v. O sinne miin. 2 voc.

fol. 9r. Di molen van pariis. 2 voc. (Paris, *ital. 568* unter dem Titel *Mulino: Amis dont*).
Ein zweistimmiger Satz ohne Textanfang.

fol. 9v. Por vous. 2 voc.
Tant plus bas (?) voye. 2 voc.

fol. 10v. Ia falli. 2 voc.
Se vous n'estes. 2 voc. (Rondeau 7 von G. de Machaut in Paris, *fonds français 22546*).

fol. 11r. Het dunct mi wesen verre. 2 voc.
Scone es si bouen allen vrouwen. 2 voc.

fol. 11v. Voer mi toent si een scoen ghelaec. 2 voc.

fol. 12r. Een meysken dat te werke gaet. 2 voc.

fol. 12v. Ich sach den mey met bloeuen benaen. 2 voc.
Siint doecht moest arghelist ontsien. 2 voc.

fol. 12v—13r. De petit peu (balade notee 20 von G. de Machaut in Paris, *fonds français 22546*).

fol. 13r. Ein zweistimmiger Satz ohne Textanfang.

Von späterer Hand hinzugefügt:

fol. 13v. her conrat lassent uwern gugken sin. 1 voc.
Scheiden wie verwißtu mich sogar. 1 voc.
Zwor min hertz. 1 voc.
Vor aller der welt. 1 voc.
Quatter cosse mune lette. 1 voc.
In alreley. 1 voc.

fol. 14r. Se voy mon cuer. 2 voc.

Neue Aufschlüsse über Notation erhalten wir aus den Kompositionen der Prager Handschrift nicht.

München, Mus. Ms. 3224 enthält die wenigen zum Teil noch arg verstümmelten Reste einer umfangreichen Pergamenthandschrift in folio aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Einige der Blätter tragen Originalfoliierung, welche in dem folgenden Inhaltsverzeichnis in Klammer angegeben werden wird:

fol. 1 r. [29] Contratenor: Et in spiritum.
He compagnons. 3 voc. (Als Autor dieses anonymen Satzes läßt sich durch Vergleich mit Ms. Oxford, Bodley, *Canonici misc. 213* Guilelmus Dufay eruieren.)

fol. 1 v. Cristoforus de Feltro: Patrem omnipotentem. Factorem celi. 2 voc.
Contratenor: Dame belle.

fol. 2 r. Enthält ein arg verstümmeltes Patrem omnipotentem.

fol. 2 v. Enthält den Rest eines Contratenors: Et in terra. Domine deus rex. Qui tollis amen und einer dreistimmigen Chanson I'ay grant desir von Bartholus de bruolis[1]).

fol. 3. Fragment von wenigen Zeilen geistlichen Inhalts.

fol. 4 [102] r. Residuum irgend einer Stimme.
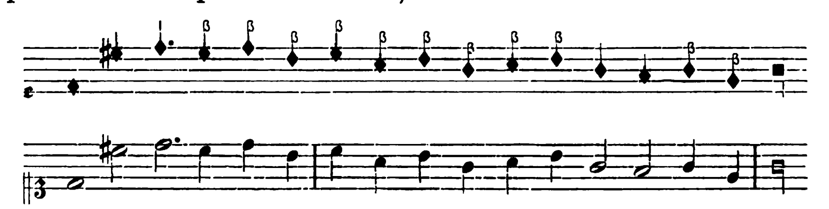
fol. 4 v. Resurrexit. 2 voc.
Contratenor: O incomparabilis. Inclina aures.

fol. 5 [105] r. Contratenor: O quam mirabilis.
Ray. de lan[tins]: Ut queant laxis. 2 voc. (Tenor a Faulx bourdon).
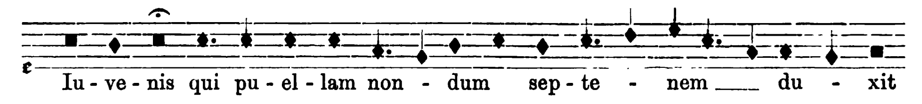
fol. 5 v. Guilelmus du fay: Iuvenis qui puellam nondum septennem duxit. 3 voc. (Cantus und Tenor).

fol. 6 [106] r. Contratenor.
Contra vos arguitur (Cantus: primum et secundum argumentum; Tenor: primum argumentum). Auch dieser Satz ist, da er inhaltlich mit dem vorhergehenden Stück zusammenhängt, Dufay zuzuschreiben.
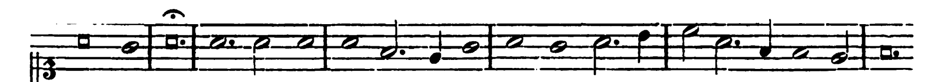
Die Stücke sind mit vollen schwarzen Noten, untermischt mit vollen roten Noten aufgezeichnet. Die gebrauchten Notenformen sind die bekannten. Seltener zur Anwendung gelangt die semiminima, welche in der prolatio maior die Form ♦ erhält und in der prolatio minor als gefüllte rote minima dargestellt wird. Der Cantus von *I'ay grant desir* (tempus imperfectum cum prolatione maiori) schließt z. B.:



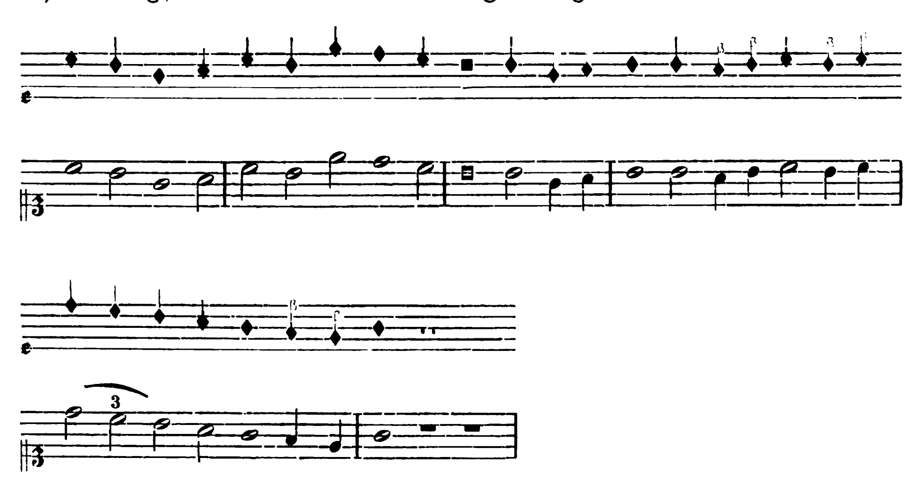
während der Cantus von *Iuvenis qui puellam* (tempus perfectum cum prolatione minori) folgendermaßen beginnt:



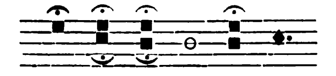
1) In dem Trienter Kodex 90 liegt ein *Et in terra* eines Bartholomaeus de Bruollis *Venetus* vor (s. Adler-Koller, Sechs Trienter Kodices, Themenverzeichnis Nr. 106).
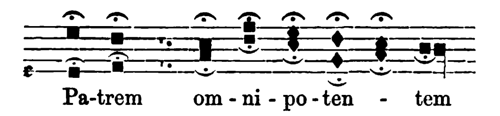


Eine Abweichung von der Regel läßt sich in der Oberstimme des *Factorem coeli* von Cristoforus de Feltro konstatieren. Es herrscht das tempus perfectum cum prolatione minori. Da für die Dreiteilung der semibrevis bereits die volle rote minima in Anwendung gebracht wird (♦ = ♦ ♦ ♦), muß für die aus der minima prolationis minoris hervorgegangene semiminima eine andere Form gewählt werden; Cristoforus notiert sie als ♦, wie folgende Stelle des Cantus zeigen mag:



Die rote Note, zur Darstellung der prolatio maior innerhalb der prolatio minor benutzt, begegnet uns auch in Dufays *He compagnons*. Neu ist die Verwendung roter Noten, um zwei übereinander geschriebene Stimmen auseinanderzuhalten, wie zum Beispiel in *Iuvenis qui puellam* von Dufay bei den Worten *Mandamus quatinus*:



oder im Anfange des *Patrem omnipotentem* von Cristoforus de Feltro:



Zu beachten ist auch die häufige Anwendung der Fermate, nicht allein auf longae am Schlusse, sondern auf jeder Notengattung und mitten in einer Phrase. Offenbar ist sie hier bereits Mittel des Ausdrucks. Auf

den Gebrauch des *signum congruentiae* mag auch nochmals hingewiesen werden. An Taktzeichen finden sich ○ ϵ ⦶ ₵ [1]. Die Durchstreichung als Zeichen der Diminution ist also bereits im Schwange.

Rom, Bibl. Vat. urb. lat. 1411, eine Pergamenthandschrift in Großoktav aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, trägt auf der Rückseite des ersten Blattes folgende Widmung: *Questo libro de Musica fu donato a Piero de Archangele li Bonaventuri da Urbino dal Mag^ro Pietro di Chosimo de Medici*[2]) *di Fiorenza.* Der Band enthält folgende Kompositionen:

1)	Con dollia me ne uo. 2 voc.	Anonym.
2)	Fay tem de moy. 2 voc.	Anonym.
3)	Adieu mon ioyeux souvenir. 2 voc.	Bincoys.
4)	Deul angoisseux. 3 voc.	Bincoys.
5)	O rosa bella-Ay lassa me. 3 voc.	Jo. Ciconia.
6)	Se la face ay pale. 3 voc.	G. Dufay.
7)	Mon cuer chante. 3 voc.	Bincoys.
8)	La dolce vista. 3 voc.	G. Dufay.
9)	En sera il mieulx. 3 voc.	Bincoys.
10)	Files a marier ne vous maries. 3. voc.	Bincoys.
11)	Trop lonç tamps ai este en desplaisir. 3 voc.	G. Dufay.
12)	Esclave puist devenir. 3 voc.	Bincoys.
13)	Nostre tres doulx regart playsant. 3 voc.	Bincoys.
14)	Ie ne fay tous iours que penser. 3 voc.	Bincoys.
15)	Pour prison ne pour maladie. 3 voc.	Bincoys.
16)	Margarite fleur de valeur. 3 voc.	Bincoys[3]).
17)	Seulle egaree de tout joieulx plaisir. 3 voc.	Bincoys.
18)	Mon doulx espoir. 3 voc.	Bincoys.
19)	O rosa bella. 3 voc.	Donstaple.
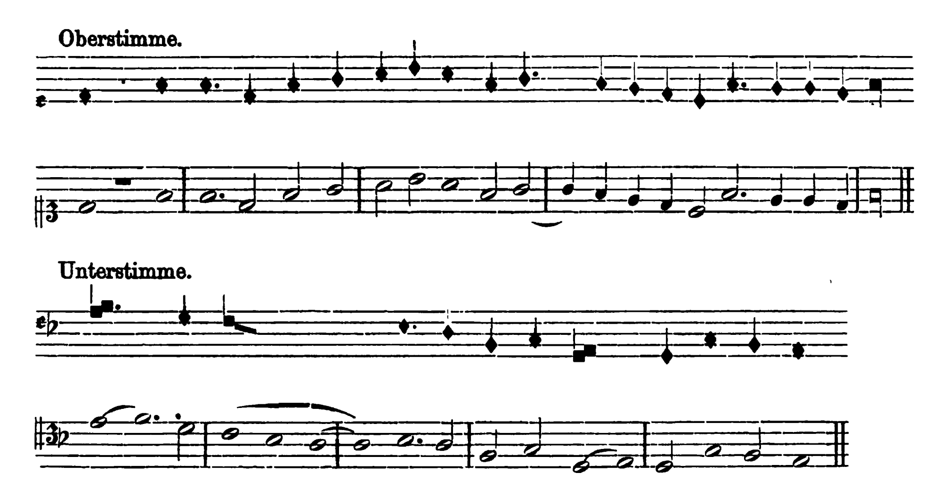
Die Notation zeigt ganz das Gepräge der vorher erwähnten Handschrift. Kleinste Notengattung ist die semiminima, welche in der prolatio maior durch die selbständige Form ♪ und in der prolatio minor durch die Form der roten gefüllten minima ausgedrückt wird. Da die rote minima aber auch bei Darstellung des Wechsels aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori gebraucht werden kann, so ist bei der Übertragung jedesmal Vorsicht geboten. So kommt z. B. in *Pour prison* von Binchois die rote minima unter beiden Bedeutungen vor. In der Oberstimme ist sie Form der semiminima, während sie in der Unterstimme minima innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione minori gilt:

---

1) In den Handschriften hat der Diminutionsstrich häufig eine schräge Lage: ∅ und ⊄.

2) Lebte von 1414—1469.

3) Siehe Teil II und III, Nr. XXXVII (37).

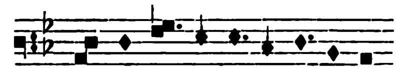


In enger Beziehung zu urb. lat. 1411 steht das aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Handschriftenfragment München, Mus. Ms. 3192 [1]). Es besteht aus 8 Pergamentblättern mit den Maßen 17,4 × 21,4 cm; bei 4 derselben hat durch Beschneiden der Inhalt stark gelitten. Schrift, Pergament usw. deuten darauf hin, daß wir es mit den Resten einer Handschrift zu tun haben. Die Blätter tragen die alte Foliierung VII, VIII, IX, X, XIII, XIV, XIX, XX. Alle mit Text versehenen Stimmen (Oberstimmen) nennen Binchois als Verfasser. Aber auch die nur in den unteren Stimmen erhaltenen Kompositionen stammen wahrscheinlich von diesem Meister her. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, daß sich aus *Ms. urb. lat. 1411* in der Tat die auf Blatt VIIr stehenden Stimmen als Tenor und Kontratenor von *Margarite fleur de valeur* von Binchois ausweisen. Wir stehen somit offenbar den Bruchstücken einer Binchois-Sammlung gegenüber. Erhalten sind:
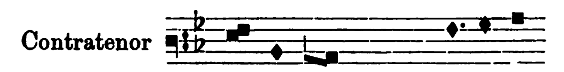
fol. VIIr. Tenor und Contratenor von Margarite, fleur de valeur.
fol. VIIv. Vostre tres doulx regart plaisant (Cantus).
fol. VIIIr. Vostre tres doulx regart plaisant, Tenor und Contratenor.
fol. VIIIv. Helas que poray je plus faire (Cantus).
fol. IXr. Helas que poray, Tenor und Contratenor.
fol. IXv. Mon cuer chante (Cantus).
fol. Xr. Mon cuer chante, Tenor und Contratenor.
fol. Xv. Adieu jusques je vous revoye (Cantus).

1) Veröffentlicht durch H. Riemann unter dem Titel: »Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Gilles Binchois« (Wiesbaden 1892). Der Publikation vorangestellt sind Bemerkungen über die Münchener Handschrift, über Notation und Kompositionsstil sowie die Originaltexte und Übertragungen der unvollständigen Sätze. Die vollständigen Chansons übernahm Riemann in seine »Illustrationen zur Musikgeschichte« (Wiesbaden 1893). Die Chansons liegen hier in moderner Bearbeitung und mit neuen deutschen Texten vor.

fol. XIIIr. Tenor
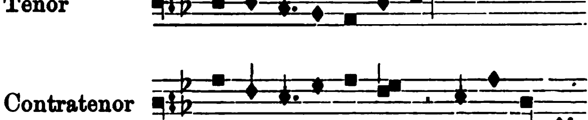


Contratenor



fol. XIIIv. Vostre alee me desplaist (Cantus).
fol. XIVr. Vostre alee, Tenor und Contratenor.
fol. XIVv. Je ne fay tousiours que penser (Cantus).

fol. XIXr. Tenor
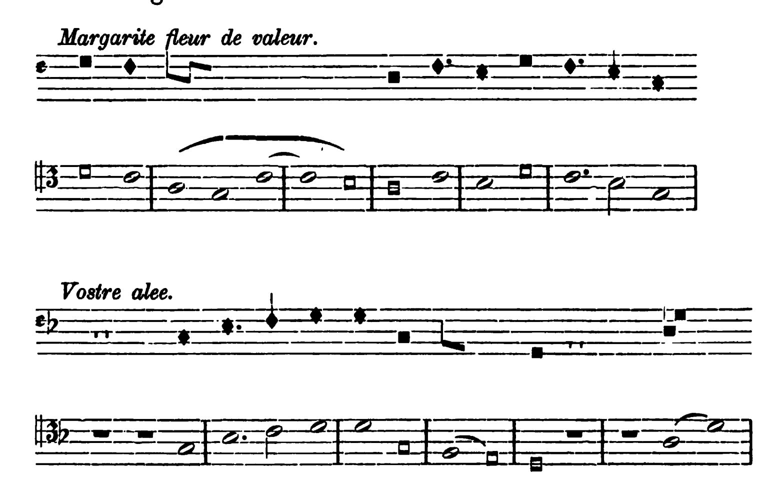
Contratenor



fol. XIXv. Ma dame que j'ayme (Cantus).
fol. XXr. Ma dame que j'ayme, Tenor und Contratenor.
fol. XXv. Deul angoisseux (Cantus), Tenor und Contratenor. Der zweite Teil Cuer doloreux ist aus *urb. lat. 1411* zu ergänzen [1]).

Lehrreich ist die Verwendung der roten Note. Sie steht:
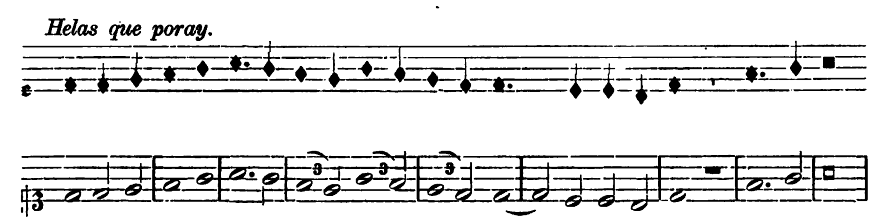
1) um innerhalb des tempus perfectum das tempus imperfectum zum Ausdruck zu bringen:
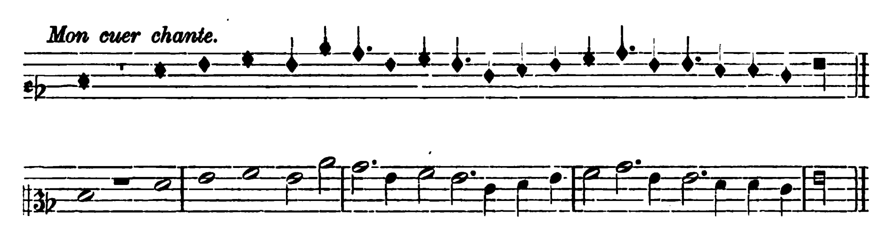


---

1) Handschrift *urb. lat. 1411* widerlegt somit Riemanns in der eben erwähnten älteren Publikation S. 4a ausgesprochene Meinung, daß *Deul angoisseux* in der Münchener Handschrift vollständig erhalten sei und die Worte des Diskants *Sequitur cuer doloreux* nur auf die zweite Textstrophe weisen.
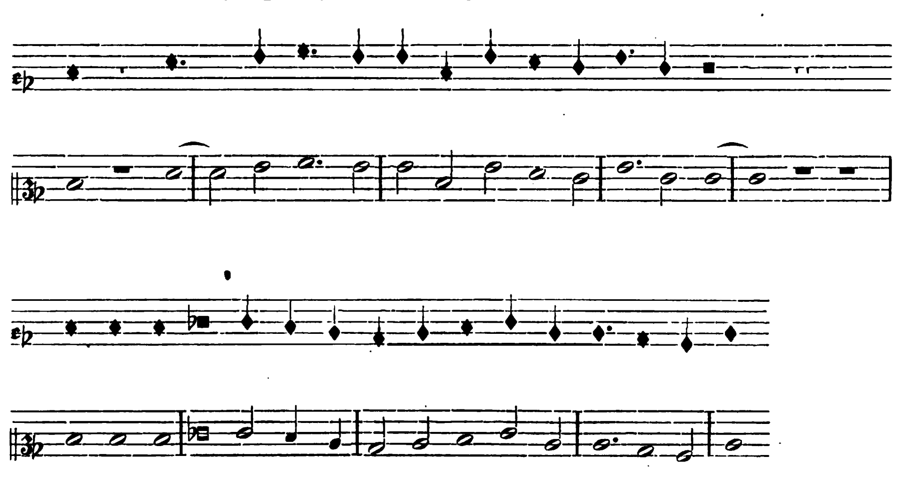
2) zur Bezeichnung der prolatio maior innerhalb der prolatio minor[1]):



3) zur Darstellung der semiminima innerhalb der prolatio minor (in Form der roten gefüllten minima):
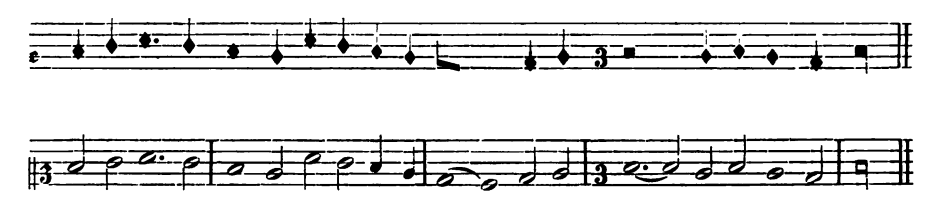


Daß aber bei Übertragungen große Vorsicht geboten ist, zeigt folgende Stelle aus *Adieu jusques je vous revoye*:



in der die erste Folge roter Noten innerhalb des tempus perfectum cum prolatione minori das tempus imperfectum cum prolatione minori zum Ausdruck bringt, also die rote minima $\frac{1}{8}$ brevis gilt, während sie bei der zweiten Folge die semiminima vertritt und somit den Wert von $\frac{1}{12}$ brevis hat.

1) Binchois bevorzugt in auffallender Weise den Gebrauch der prolatio minor vor der prolatio maior.

Daß es sich bei Darstellung rhythmischen Wechsels durch rote Noten meist um die »*aequipollentiae*« des Simon Tunstede handelt, ist schon bei Besprechung der Theorie betont worden. Die Praxis bietet uns hierfür ein hübsches Beispiel in *Deul angoisseux*, welches zugleich den Gebrauch der vollen roten minima als Form der semiminima in der prolatio minor und der Zahl 3 zur Bezeichnung des Wechsels aus der prolatio minor in die prolatio maior darlegt. An die Stelle zweier schwarzer semibreves prolationis maioris treten drei rote prolationis minoris:



Anzumerken ist noch, daß sich gegen Schluß des Dufay'schen Stückes eine Unregelmäßigkeit findet, der Gebrauch der vollen roten minima als semiminima innerhalb der prolatio maior. .

Cambrai, Ms. 6, eine Pergamenthandschrift in fol. (51 × 33,5 cm) von 38 Blättern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, enthält nach Coussemaker hauptsächlich drei- und vierstimmige anonyme Meßsätze, und zwar 5 Kyrie à 3, 1 Gloria à 3, 3 Gloria à 4, 1 Credo à 3, 2 Credo à 4, 2 O quam glorifica à 3, 1 Gloria à 1 (?) und drei unvollständige Stücke à 1 voc. Als Verfasser mehrerer Sätze läßt sich Dufay eruieren. Der »*Catalogue général des manuscrits des Bibl. publiques de France, Départements* (tome XVII) will dieses wie auch das folgende Manuskript ins 16. Jahrhundert versetzen, wahrscheinlich auf Grund der Eintragung auf dem Vorsetzblatt: »*Claudin Dothegnie, enfant de choeur de Nostre Dame de Cambray l'an mil CCCCC et XV*«. — *Johannes Lupus, enfant de coeur*«. Ein derartig spätes Ansetzen der Entstehung der Codices verbietet sich aber im Hinblick auf die Notation, oder man müßte annehmen, daß es genaue Kopien älterer Chorbücher sind. — Die Notation geschieht mit vollen schwarzen und untermischten roten Noten.

Cambrai, Ms. 11, eine Pergamenthandschrift in folio, von derselben Hand geschrieben wie Ms. 6, enthält 4 Kyrie à 3, 1 Kyrie à 4, 3 Gloria à 4, 4 Gloria à 3, 1 Gloria à 1, 2 Credo à 4, 5 Credo à 3 und 3 unvollständige Stücke à 1 voc. Verfasser sind nicht angegeben.

Fragment Fétis, welches wahrscheinlich mit dem Bestande der Fétis'schen Bücherei in die Kgl. Bibliothek zu Brüssel überging, bestand aus einem Pergamentblatt, das einem alten Bande der Fétis'schen Bibliothek als Vorsetzblatt diente. Wie das im fünften Bande der »*Histoire générale de la musique*« auf Seite 300 veröffentlichte Faksimile zeigt,

enthielt es einen Gesang *il est temps q'il rousignoulx*, der mit vollen schwarzen und vollen roten Noten aufgezeichnet war.

Oxford, Bodley Douce 381, eine Sammlung handschriftlicher Fragmente, enthält neben einer Reihe englischer Musikdenkmäler auf einem gesonderten Blatt das dreistimmige *Mon cur* (cuer), welches mit vollen schwarzen Noten notiert ist und nur an einer Stelle weiße Noten zur Bezeichnung rhythmischen Wechsels aufweist.
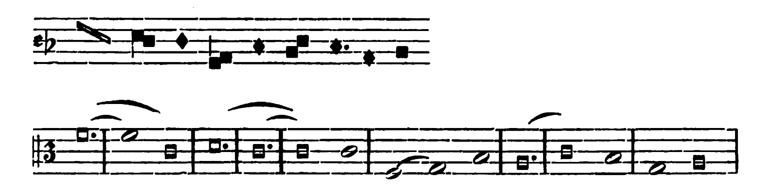
Bologna, Liceo musicale Cod. 37, eine Papierhandschrift in gr. 4° mit eingefügten Pergamentblättern, stammt aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts. Sie ist eine der wichtigsten Quellen für die Musikpraxis dieser Zeit. Alle Nationen, welche für die damalige Musikübung in Frage kommen, die deutsche ausgenommen, sind mit einer großen Zahl von Meistern vertreten. Besonders vorherrscht das niederländische und englische Element. Ambros macht in seiner Geschichte der Musik, Band III[1]) zuerst auf diesen kostbaren Kodex aufmerksam. Aber erst Haberl gibt uns in seiner vortrefflichen Studie »Wilhelm du Fay«[2]) eine Übersicht über den Inhalt. Genaue Kenntnis des größten Teiles der Handschrift verdanken wir Adolf Berwin und Robert Hirschfeld, den Verfassern des »Fachkatalogs der Abteilung des Königreiches Italien« auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. In diesem Kataloge sind auch 2 Seiten mit Dufays Komposition des *Virgene bella* von Petrarca faksimiliert[3]). Weitere 12 Seiten mit Kompositionen von Dunstable und Benet, welche an anderer Stelle namhaft gemacht werden sollen, sind in dem Werke von H. E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th century* reproduziert worden. — Von den in diesem Kodex enthaltenen Autoren sind bestimmt französischer Herkunft allein Baude Cordier[4]) und Grossin de Parisiis. Vielleicht haben wir aber auch in Briquet, Passet, Rezon, Tapissier, Carmen und Jacobus Vide Franzosen zu erkennen. Den Belgiern zuzurechnen sind Binchois, Johannes Cesaris (?), Ciconia, Franchois de Gemblaco, Franciscus de Insula, Hugo de Lantins, Richardus Loqueville, Johannes de Sarto, Gilet Velut, Presbyter Johannes Brasart de Leodio, Dufay, Petrus Fontaine, Nicolaus Grenon, Hasprois, Arnoldus de Lantins.

Die Notation geschieht mit vollen schwarzen, untermischt mit leeren schwarzen (weißen) Noten. Kleinste vorkommende Notengattung ist die semiminima. Sie findet meines Wissens nur in der prolatio maior, und zwar in der Form ♦ Verwendung. Die leere schwarze (weiße) Note tritt an die Stelle der vollen roten Note, die sich nur in wenigen Stücken
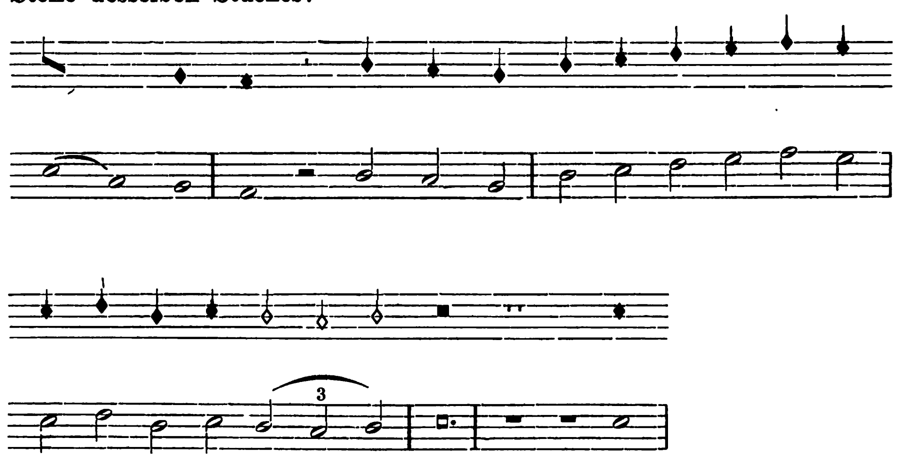
---

1) Siehe S. 18, 144 und 486. 2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 475 ff.
3) Siehe auch Lisio, *Una stanza del Petrarca*, Bologna 1893. 4) Vgl. S. 335.

des Kodex erhalten hat. Am häufigsten ist die Anwendung der weißen Note bei dem rhythmischen Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori. In einigen Fällen bezeichnet sie aber auch das tempus imperfectum innerhalb des tempus perfectum, wie z. B. in *Chanter ne scay* von Ar. de Lantins:



oder die prolatio maior innerhalb der prolatio minor, wie in folgender Stelle desselben Stückes:
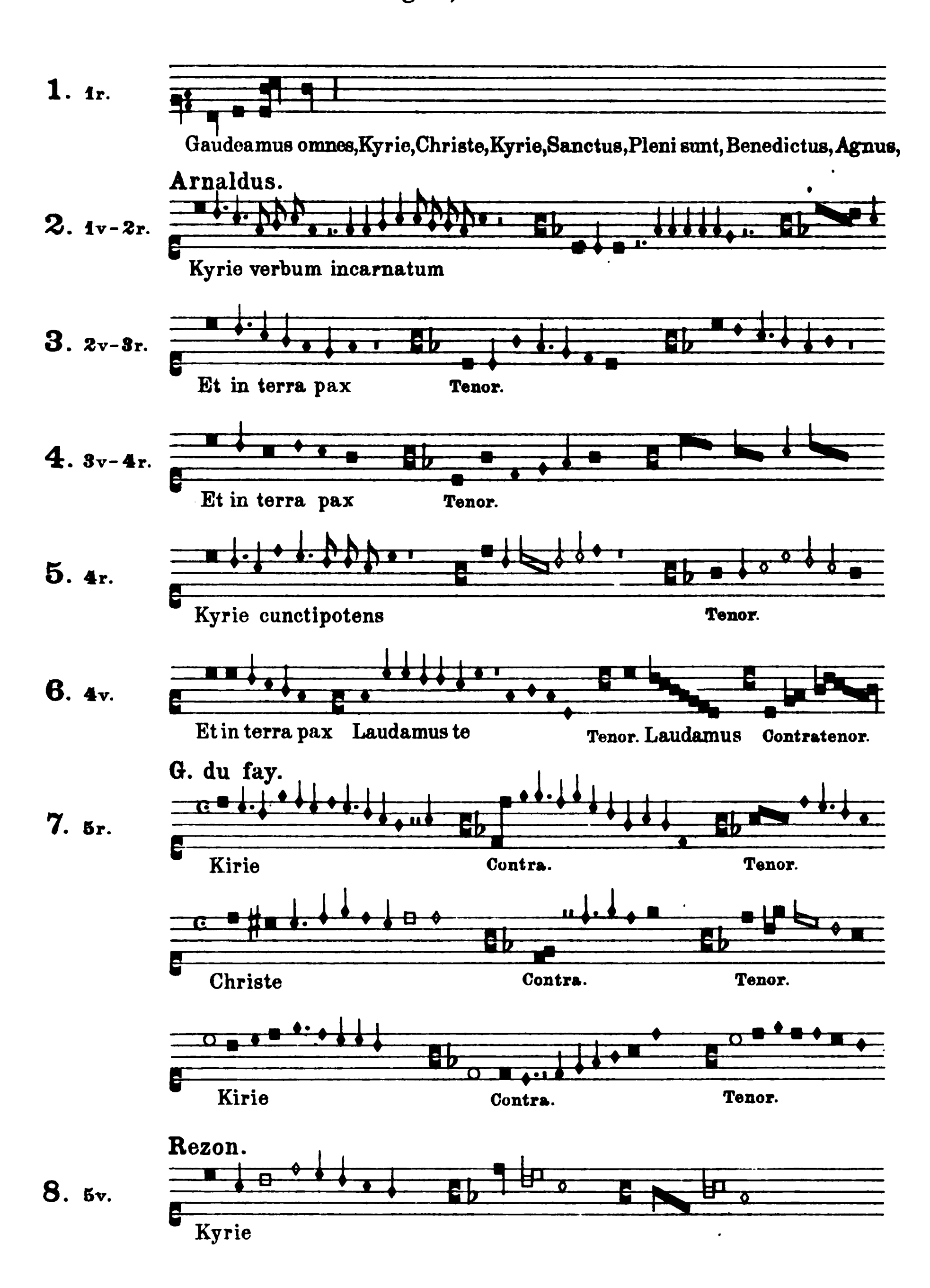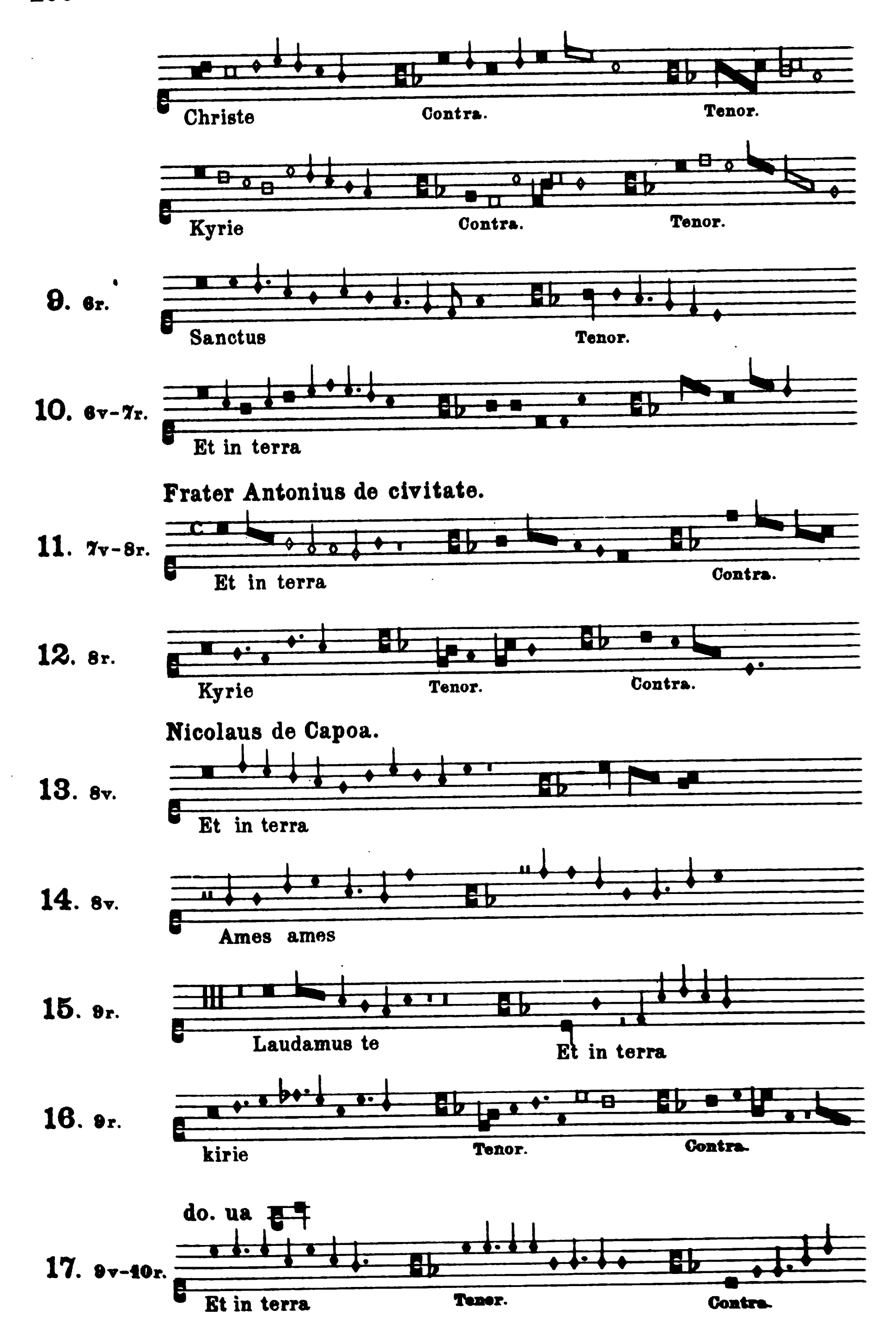


Auf die eigenartige Darstellung des Kreuzes ist bereits oben hingewiesen worden. Bemerkt sei, daß Fermaten (*quietantiae*, *cardinales*) und *signa congruentiae* häufig wiederkehren. Eigenartig ist die Form des *signum iterationis* .

Mit Bologna Cod. 37 innerlich verwandt ist das wenige Jahre jüngere Ms. Bologna, Bibl. Univ. 2216, eine Papierhandschrift aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts mit den Maßen 40 × 29 cm. Der Einband trägt die Aufschrift *Kyrie et alia cum notis musicis.* Eine Inhaltsübersicht gibt zuerst Haberl in seiner bereits angezogenen Dufay-Studie[1]). Das vollständige von mir aufgenommene Inhaltsverzeichnis mit Angabe der Stimmenanfänge möge hier folgen:

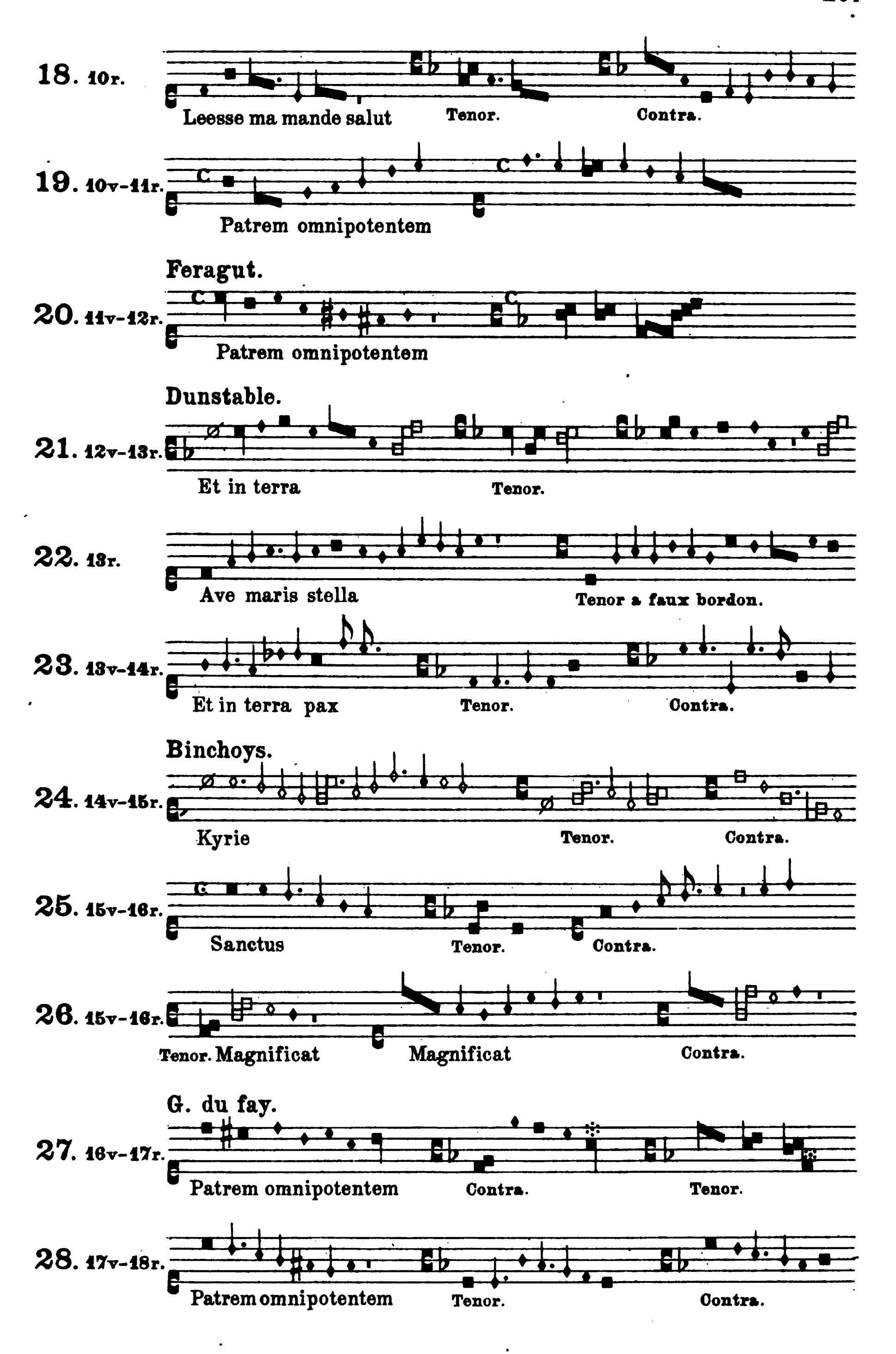
1) Er weist S. 482 darauf hin, daß der Kodex nicht vor 1423 geschrieben sein kann.
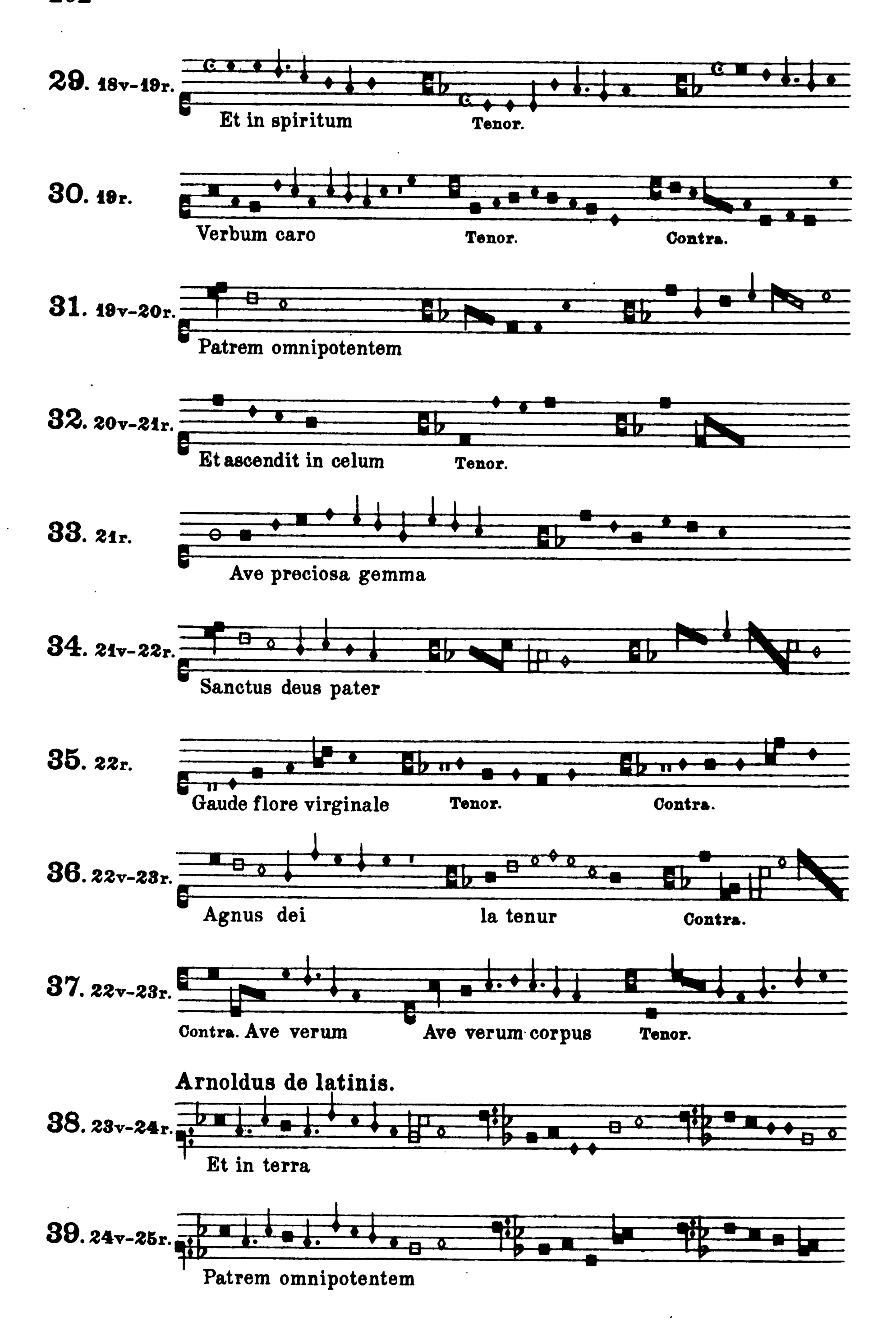
Thematisches Inhalts-Verzeichnis
der
Handschrift Bologna, Bibl. Universitaria 2216.
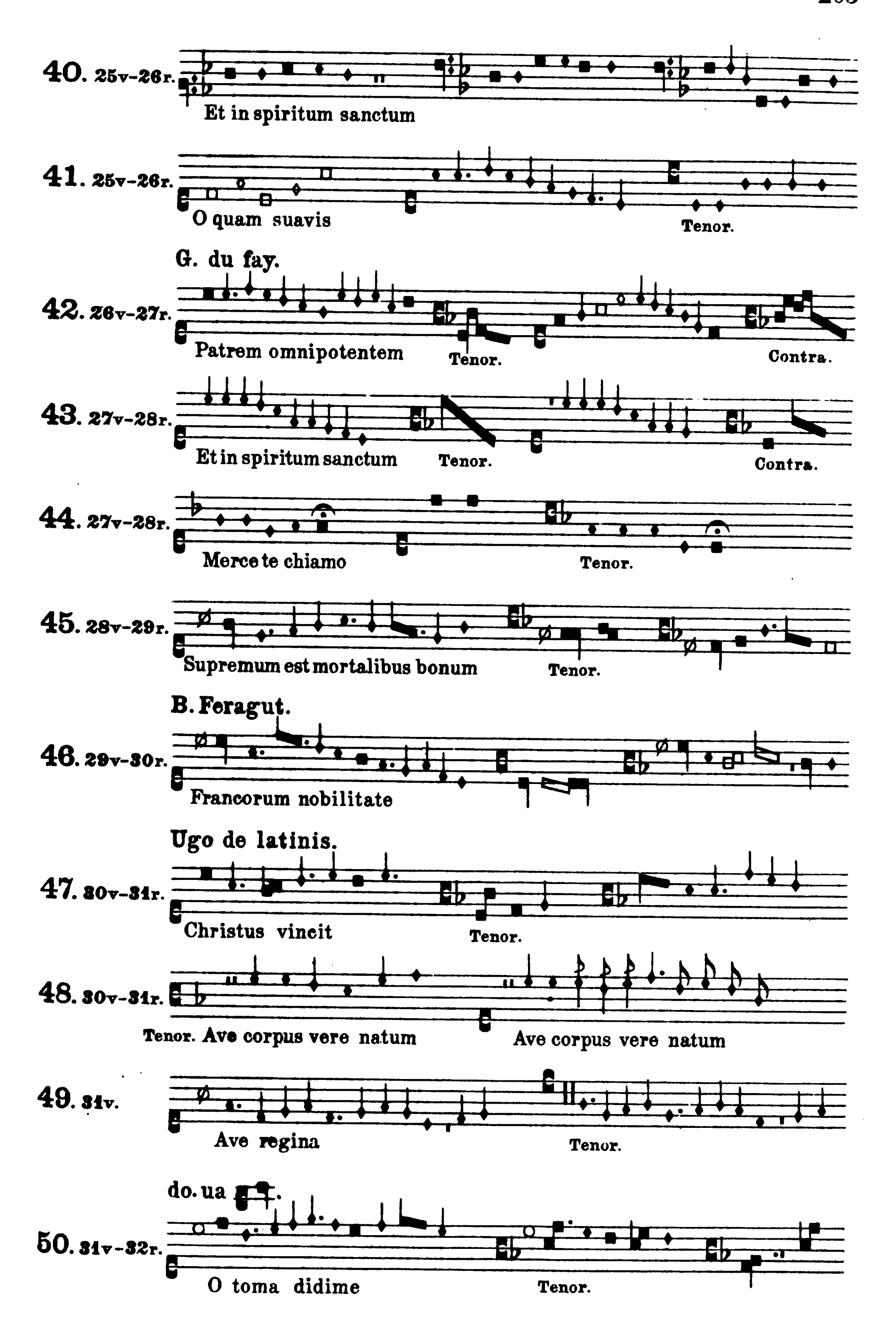


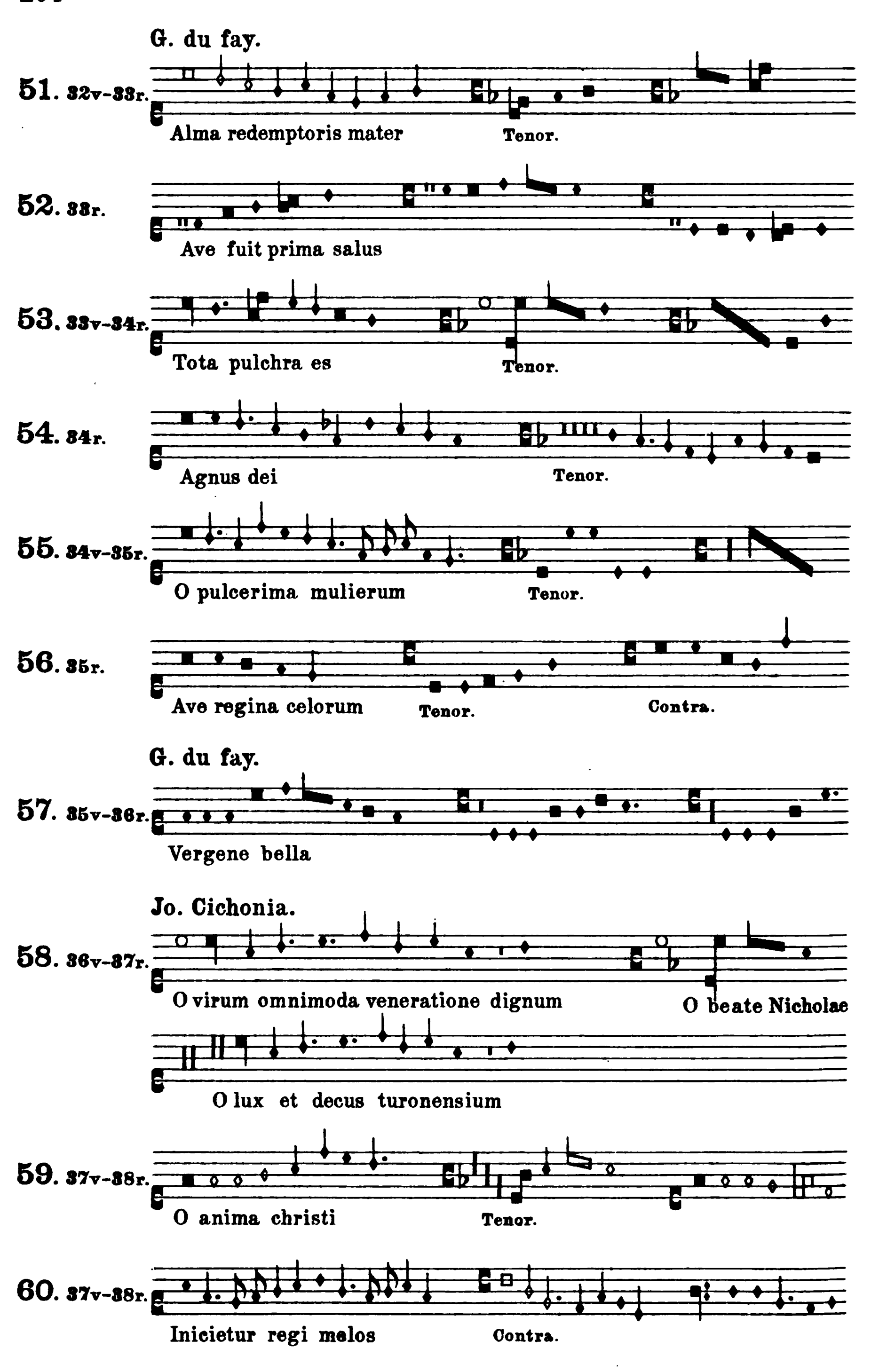


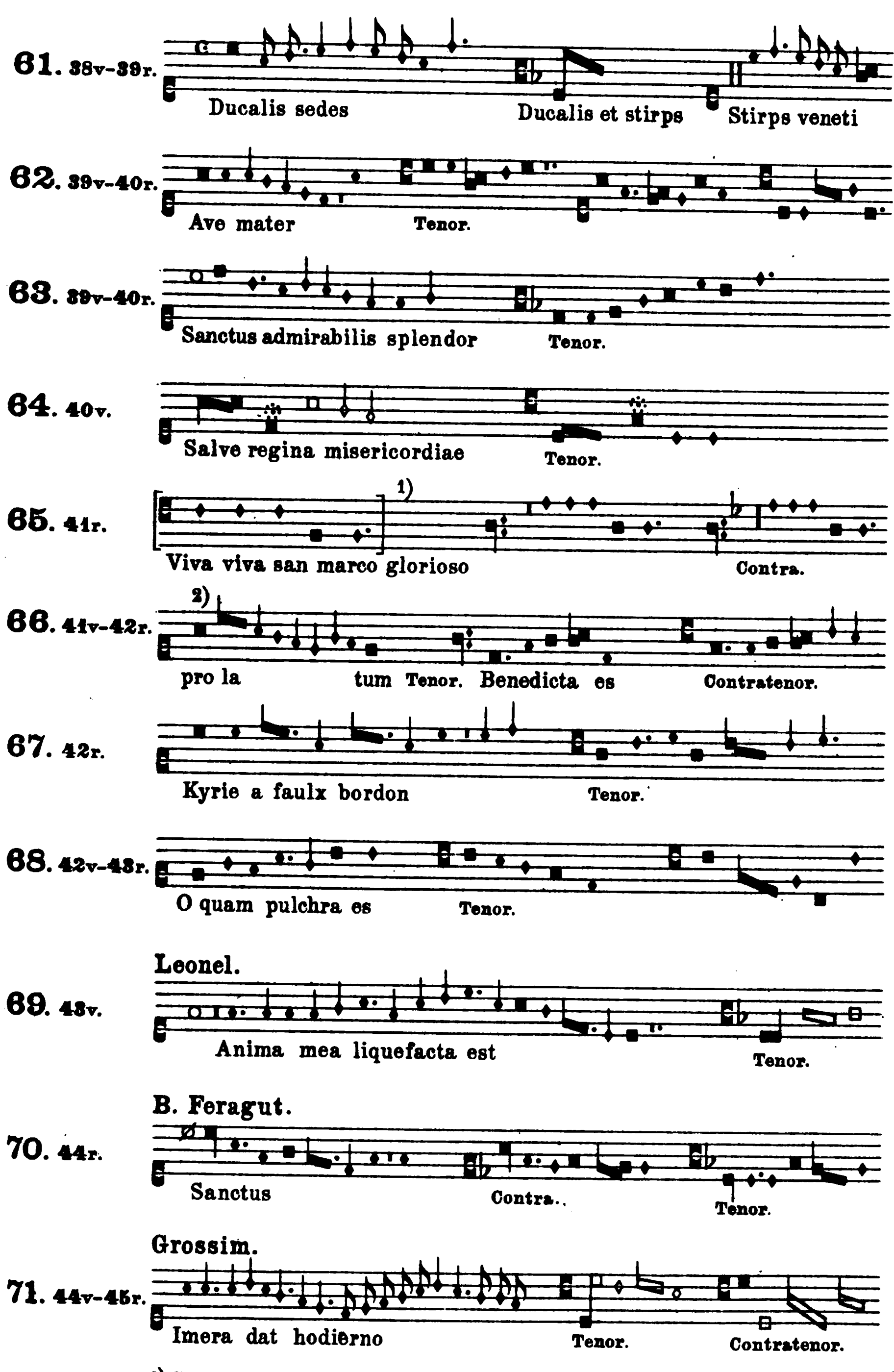
Christe
Contra.
Tenor.
Kyrie
Contra.
Tenor.
9. 6r.
Sanctus
Tenor.
10. 6v-7r.
Et in terra
Frater Antonius de civitate.
11. 7v-8r.
Et in terra
Contra.
12. 8r.
Kyrie
Tenor.
Contra.
Nicolaus de Capoa.
13. 8v.
Et in terra
14. 8v.
Ames ames
15. 9r.
Laudamus te
Et in terra
16. 9r.
kirie
Tenor.
Contra.
do. ua
17. 9v-10r.
Et in terra
Tenor.
Contra.


18. 10r.
Leesse ma mande salut
Tenor.
Contra.
19. 10v-11r.
Patrem omnipotentem
Feragut.
20. 11v-12r.
Patrem omnipotentem
Dunstable.
21. 12v-13r.
Et in terra
Tenor.
22. 13r.
Ave maris stella
Tenor a faux bordon.
23. 13v-14r.
Et in terra pax
Tenor.
Contra.
Binchoys.
24. 14v-15r.
Kyrie
Tenor.
Contra.
25. 15v-16r.
Sanctus
Tenor.
Contra.
26. 15v-16r.
Tenor. Magnificat
Magnificat
Contra.
G. du fay.
27. 16v-17r.
Patrem omnipotentem
Contra.
Tenor.
28. 17v-18r.
Patrem omnipotentem
Tenor.
Contra.


29. 18v-19r.
Et in spiritum
Tenor.
30. 19r.
Verbum caro
Tenor.
Contra.
31. 19v-20r.
Patrem omnipotentem
32. 20v-21r.
Et ascendit in celum
Tenor.
33. 21r.
Ave preciosa gemma
34. 21v-22r.
Sanctus deus pater
35. 22r.
Gaude flore virginale
Tenor.
Contra.
36. 22v-23r.
Agnus dei
la tenur
Contra.
37. 22v-23r.
Contra. Ave verum
Ave verum corpus
Tenor.
Arnoldus de latinis.
38. 23v-24r.
Et in terra
39. 24v-25r.
Patrem omnipotentem
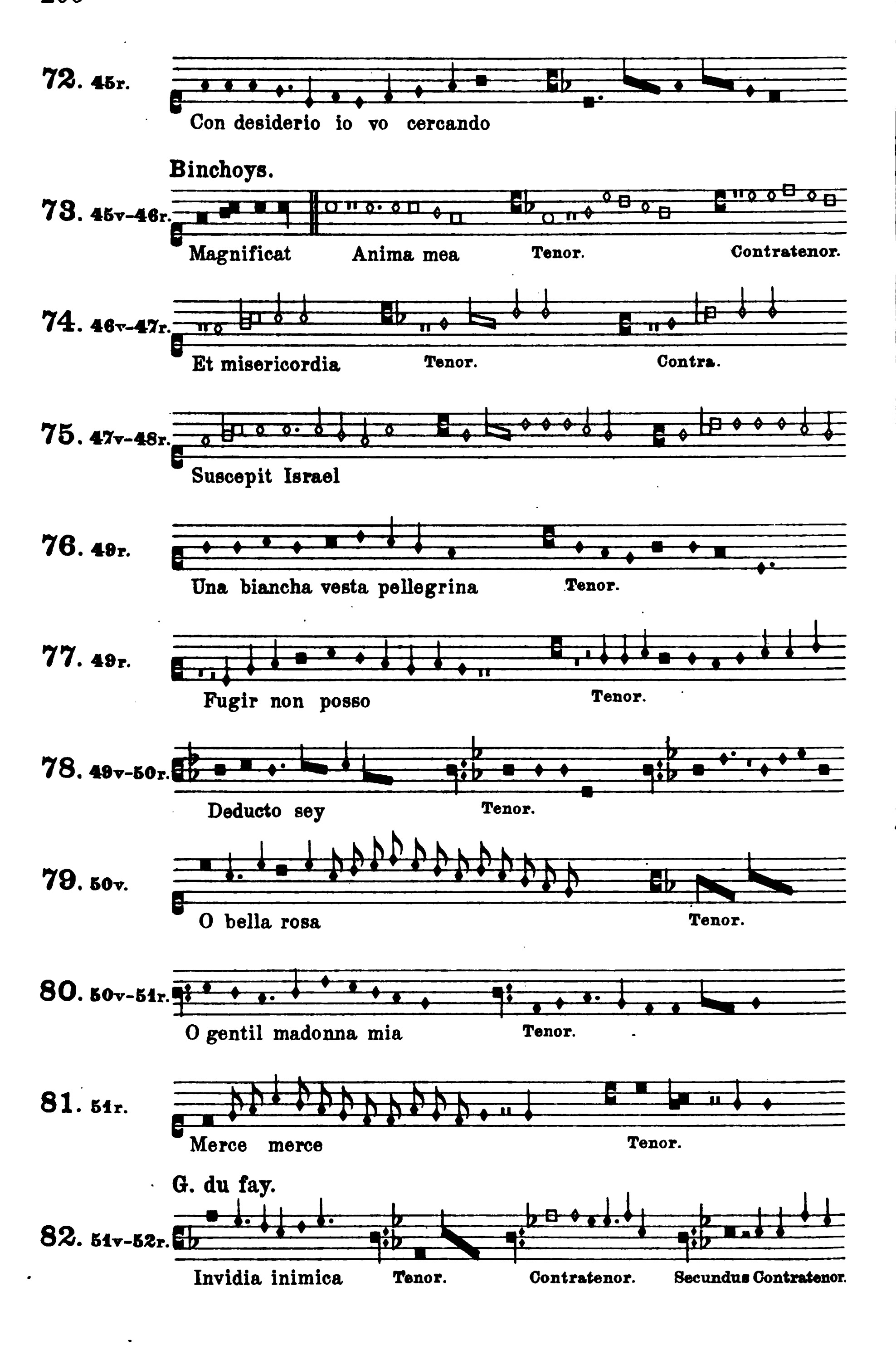

40. 25v–26r.
Et in spiritum sanctum
41. 25v–26r.
O quam suavis
Tenor.
G. du fay.
42. 26v–27r.
Patrem omnipotentem
Tenor.
Contra.
43. 27v–28r.
Et in spiritum sanctum
Tenor.
Contra.
44. 27v–28r.
Merce te chiamo
Tenor.
45. 28v–29r.
Supremum est mortalibus bonum
Tenor.
B. Feragut.
46. 29v–30r.
Francorum nobilitate
Ugo de latinis.
47. 30v–31r.
Christus vincit
Tenor.
48. 30v–31r.
Tenor. Ave corpus vere natum
Ave corpus vere natum
49. 31v.
Ave regina
Tenor.
do. ua
50. 31v–32r.
O toma didime
Tenor.

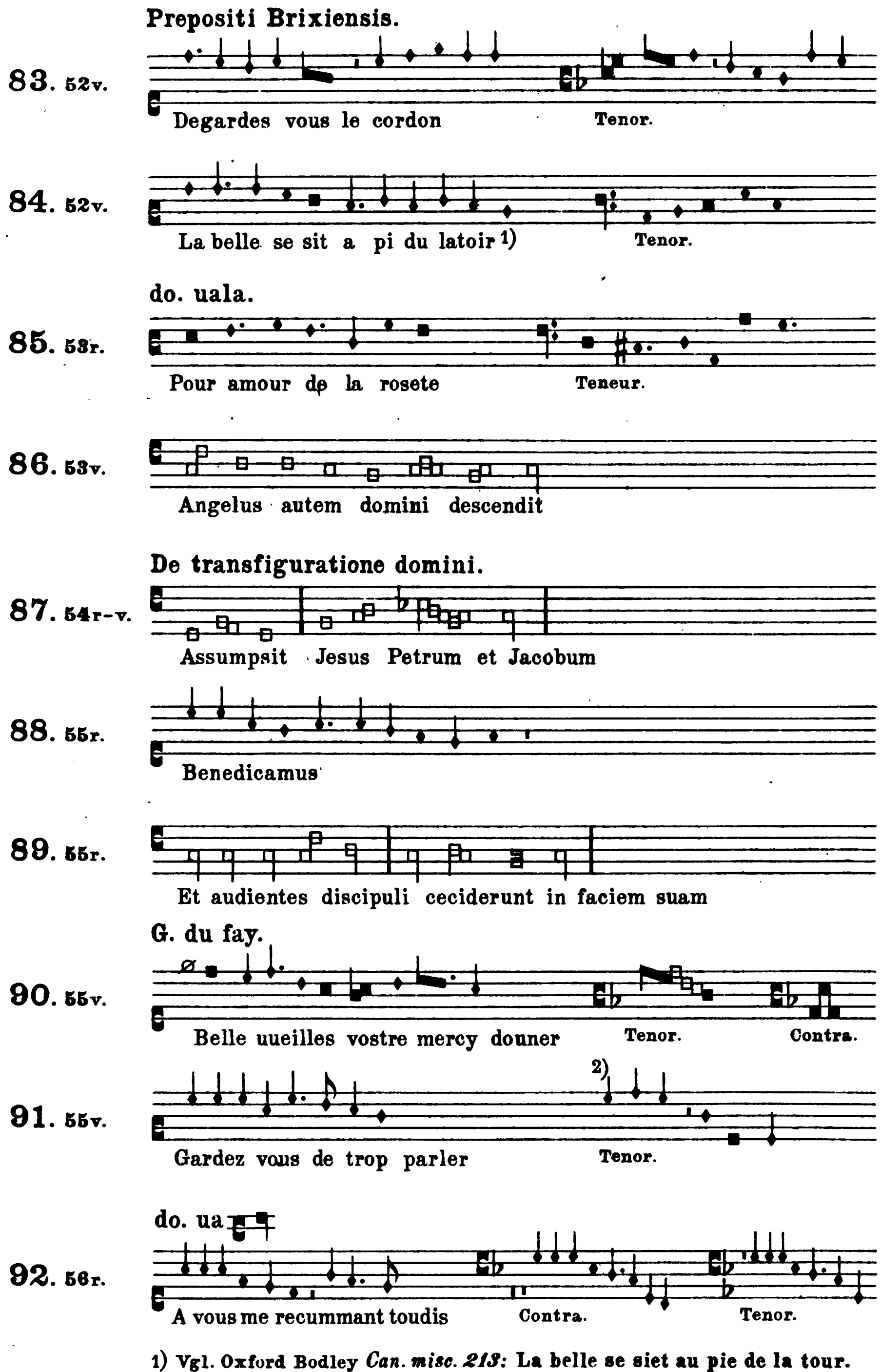

G. du fay.
51. 32v-33r.
Alma redemptoris mater
Tenor.
52. 33r.
Ave fuit prima salus
53. 33v-34r.
Tota pulchra es
Tenor.
54. 34r.
Agnus dei
Tenor.
55. 34v-35r.
O pulcerima mulierum
Tenor.
56. 35r.
Ave regina celorum
Tenor.
Contra.
G. du fay.
57. 35v-36r.
Vergene bella
Jo. Cichonia.
58. 36v-37r.
O virum omnimoda veneratione dignum
O beate Nicholae
O lux et decus turonensium
59. 37v-38r.
O anima christi
Tenor.
60. 37v-38r.
Inicietur regi melos
Contra.



1) Fehlt, die obere Hälfte des Blattes ist abgeschnitten.

2) Der Anfang der Oberstimme von Benedicta es fehlt infolge der Blatt-Verstümmelung.


72. 45r.
Con desiderio io vo cercando
Binchoys.
73. 45v–46r.
Magnificat Anima mea
Tenor.
Contratenor.
74. 46v–47r.
Et misericordia
Tenor.
Contra.
75. 47v–48r.
Suscepit Israel
76. 49r.
Una biancha vesta pellegrina
Tenor.
77. 49r.
Fugir non posso
Tenor.
78. 49v–50r.
Deducto sey
Tenor.
79. 50v.
O bella rosa
Tenor.
80. 50v–51r.
O gentil madonna mia
Tenor.
81. 51r.
Merce merce
Tenor.
G. du fay.
82. 51v–52r.
Invidia inimica
Tenor.
Contratenor.
Secundus Contratenor.



1) Vgl. Oxford Bodley *Can. misc. 213:* La belle se siet au pie de la tour.

2) Der Anfang des Tenor ist verstümmelt.

93. 56r.

Voluntier ye me garderoye

94. 56v.

Vous soies la tres bien venue La tenur

95. 56v.

Se ye vous ay bien loyaument amee Tenor.

96. 57r.

Pour hounourer ma gentil damoyselle Tenor. Contra.

97. 57r.

Adyeu, adyeu ma dous amye. Contra. Tenor.

98. 57v.

Benedicamus cum trinae vocis jubilo Tenor. Contra.

99. 57v.
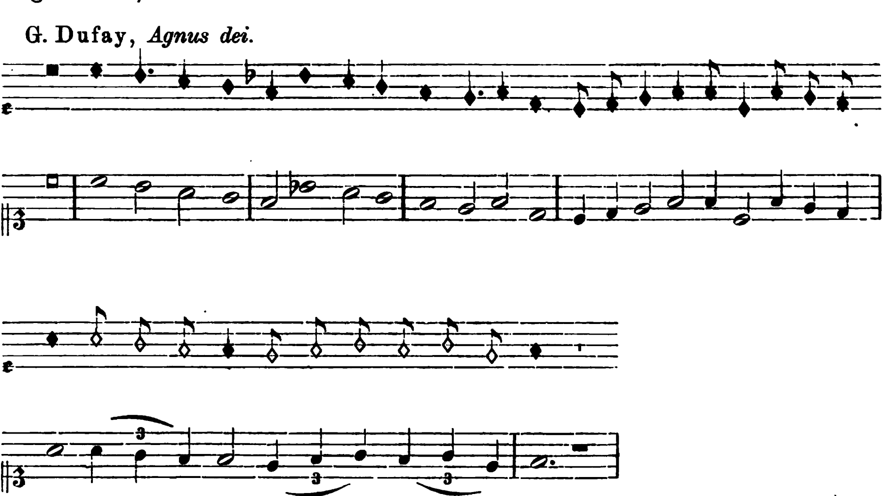
In natali domini gaudent omnes angeli
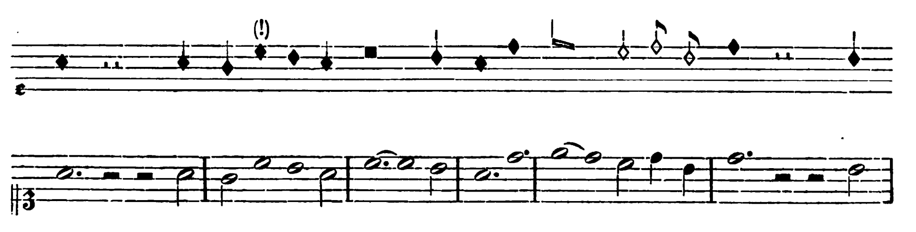


Auch in dieser Handschrift überwiegt das belgische Element. Neben **Grossin** und **Rezon** kommen vor: Jo. Ciconia de Leodio, Arnoldus de Lantins, Hugho de Lantins, G. Dufay und Binchois.

Die Notation entspricht der des Cod. 37; es wird mit vollen schwarzen und untermischten weißen Noten operiert. Kleinste Notenform ist die semiminima, welche nur selten und fast ausschließlich in der prolatio maior unter der Form vorkommt. Soll die minima der prolatio maior in drei semiminimae zerfallen, so ist die leere Form der semiminima angewendet, z. B.:

G. Dufay, *Agnus dei.*



Dasselbe Zeichen begegnet uns aber auch als Form der aus der Zweiteilung der minima hervorgegangenen semiminima innerhalb des mit leeren Noten dargestellten tempus perfectum cum prolatione minori, wie aus folgender Stelle von *Ducalis sedes* (Jo. Ciconia) zu ersehen ist:



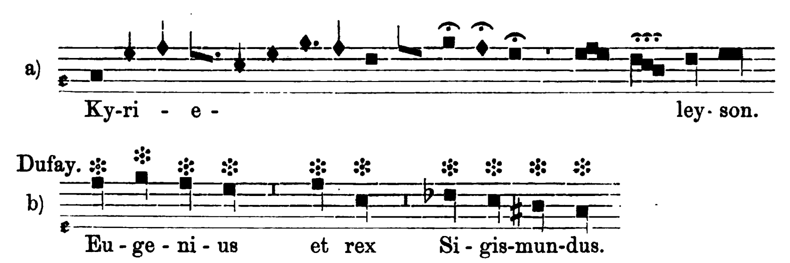
Die Formen und in einigen Stücken von Rezon und Hugho de Lantins sind auf italienischen Einfluß zurückzuführen und werden später besprochen werden. Wir dürfen uns gar nicht wundern, ab und zu in den Kompositionen französischer und niederländischer Meister italienische Elemente, ja sogar ganze nach italienischer Lehre notierte Stücke

anzutreffen, da jene Meister doch zum Teil in Italien gewirkt und sicherlich auch die dort übliche Notationspraxis wenn nicht beherrscht, so doch gekannt haben. Und hatten sie ihre Werke vielleicht auch rein nach französischer Lehre niedergeschrieben, so wird, wenn sie mit ihnen Anklang fanden, die Umschrift in die italienische Notation gewiß nicht lange haben auf sich warten lassen, und umgekehrt. So liegen uns eine ganze Reihe von Stücken in beiden Notationen vor.

Taktzeichen finden in Bologna *2216* häufigere Verwendung. Neben ⊙ Ċ ○ C kommen vor:

⌽ für das tempus perfectum diminutum
Ↄ für das tempus imperfectum diminutum
C3 für den modus minor imperfectus cum tempore perfecto.

Hinzuweisen ist in dieser Handschrift wieder auf den häufigen Gebrauch der Fermate, die bald die Form 𝄐 (a), bald die Form ⁘ (b) hat.



Auch das *signum congruentiae* kommt mehrfach vor.

Bern, Bibl. Bongarsiana A 421[1]), ein Missale aus der Wende des 13. Jahrhunderts, weist als Schutz vorn und hinten je ein Doppelblatt einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts *in pergam.* auf. Schrift und Format legen die Zusammengehörigkeit dieser Blätter dar. Die alte Foliierung zeigt uns, daß wir den Resten einer umfangreicheren Sammlung gegenüberstehen, die in Quaternen angelegt gewesen zu sein scheint. Die Notation, welche auf Systemen von fünf Linien geschieht, bedient sich durchweg voller schwarzer Formen und zeigt ganz französischen Charakter. Besondere Züge weist sie nicht auf. Kleinste Notengattung ist die minima. Als Verfasser wird bei einem Stücke Grimache genannt, der vermutlich mit dem Grimace aus Ms. Chantilly, Musée Condé *1047* identisch ist. Die erhaltenen Blätter weisen folgenden Inhalt auf:

fol. XVIIIr. Schluß von Tenor und Contratenor eines Satzes *Or* usw. Die zweite Textstrophe beginnt: Celle de qui nul ne saroit descripre les biens. || Contratenor. De virtutibus.

---

1) Herr Dr. Eduard Bernoulli hatte die Güte, mir auf meine Bitte eine Beschreibung der Handschrift sowie Kopien einiger Stücke zu übersenden, wofür ich ihm herzlichen Dank sage.

fol. XVIIIv. Fist on dame vostre figure (Cantus), Tenor und Anfang von Contratenor.
fol. XIXr. Schluß des Contratenor.
Donne moy de ton pain — Tenor. Alons commenchier la feste.
fol. XIXv. Quant si loing suy — Tenor. Car souvenir si durement maistroie.
fol. XXIIr. Tenor und Contratenor ohne Text. Darunter wohl als zweite Textstrophe: Du tout me hes ne mas point agreable.
fol. XXIIv. Il n'est si grant possession (Cantus) und Anfang vom Tenor.
fol. XXIIIr. Schluß des Tenor und Contratenor.
fol. XXIIIv. Grimache. Dedens mon cuer est pourtrait un ymage (Cantus) und Anfang vom Tenor.

Eine höchst merkwürdige und in ihrer Bedeutung noch nicht genügend geschätzte Handschrift tritt uns in Paris, Bibl. Nat. fonds français nouvelle acquisition 4379 entgegen, einer Papierhandschrift in 8⁰ mit den Maßen 22 × 15,5 cm. Der Kodex umfaßt drei fragmentarisch erhaltene Sammlungen: Blatt 1—42, Blatt 43—68 (das leere Blatt 67 entstammt der neueren Zeit) und Blatt 69—92. Die erste Sammlung zeigt alte Foliierung, sowie alte Bezeichnung der Lagen. Das Papier, ein wenig gerippt, führt eine Art Bischofsmütze als Wasserzeichen. Dieser Teil der Handschrift entstammt dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Die Notation geschieht mit leeren weißen Noten. An Autoren sind genannt: Morton und Philippet de Près, im übrigen sind die Stücke anonym. Für eine Reihe Kompositionen lassen sich Grossin de Parisiis, Arnoldus de Lantins, Ciconia, Binchois, Dunstable und Okeghem als Verfasser nachweisen. — Die zweite Sammlung stammt, der Notation nach zu urteilen, aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts. Es wird mit vollen schwarzen und leeren weißen Noten operiert. Die Notenformen sind ■ ■ ♦ ♦ ♦; letztere kommt wieder nur in der prolatio maior vor. Verfasser sind nicht genannt. An diese zweite Gruppe schließt sich fol. 61—68 auf derselben Papiersorte, die übrigens stark gerippt ist und horizontale und vertikale Wasserstreifen aufweist, von anderer Hand geschrieben eine Tenor-Sammlung in weißer Notation an, ein Zeichen, daß diese frühestens der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört. — Die dritte Sammlung von Blatt 69—92 ist die jüngste, entstammt aber sicher auch dem 15. Jahrhundert, da noch alle kleineren Noten nach oben gestrichen sind. Sie umfaßt nur anonyme Kompositionen. Das Papier weist eine Art Amphora mit Sternblume als Wasserzeichen auf. Hier interessiert nur die zweite Sammlung. Ihr Inhalt ist folgender:

fol. 43r. Belle vueillies vostre mercy donner, [Tenor] und Contratenor. Die Oberstimme fehlt. Verfasser ist nach dem bei Stainer

(*Dufay and his contemporaries*) aus Ms. Oxford Bodley *Canonici misc. 213* gegebenen Anfange zu urteilen offenbar G. Dufay.

fol. 43v. Esse le mieux que puiseis fair [Cantus].
fol. 44r. Esse le mieux que puiseis fair, [Tenor] und Contratenor.
fol. 44v. Lizadra donna [Cantus].
fol. 45r. Lizadra donna, [Tenor] und Contratenor.
fol. 45v. Tu say che honesto amore [Cantus].
fol. 46r. Tu say che honesto amore [Tenor] und [Contratenor].
fol. 46v. O rosa bella [Cantus].
fol. 47r. O rosa bella, [Tenor] und Contratenor.
fol. 47v. Ay lasso me [Cantus].
fol. 48r. Ay lasso me, [Tenor].
O rosa bella und Ay lasso me bilden eine Komposition, welche sich durch Vergleichung mit *urb. lat. 1411* als Werk von Jo. Ciconia herausstellt. In *urb. lat. 1411* findet sich zum zweiten Teile eine dritte Stimme. Den Text gibt die Pariser Handschrift vollständiger, wo er auch zwei Stimmen sorgfältig untergelegt ist, während er sich in *urb. lat. 1411* nur bei einer Stimme fragmentarisch findet.
fol. 48v. Dolce dolce fortuna ormay rendi mi pace [Cantus].
fol. 49r. Dolce dolce fortuna ormay rendi mi pace [Tenor].
Nach Padua, Bibl. Univ. *Ms. frgm. 1115* von Mag. Jo. Ciconia. Die zweite Textstrophe fehlt im Pariser Manuskript.
fol. 49v. Va tent souspir ie ten supplie, [Cantus und Tenor].
fol. 50r. Va tent souspir ie ten supplie, Contratenor.
Erweist sich aus Oxford, Bodley *Can. misc. 213* als Werk von Grossin de Parisiis.
fol. 50v. Amours mercy de trestout mon pooir [Cantus].
fol. 51r. Amours mercy de trestout mon pooir, [Tenor und Contratenor].
fol. 51v. Cescune fois que ie nay souenir [Cantus].
fol. 52r. Cescune fois que ie nay souenir, [Tenor] und Contratenor.
Amours mercy und Cescune fois bilden ein Ganzes, welches sich nach Ms. Oxford als Komposition von Binchois erweist. Den Schluß der Wiederholung des ersten Teils hat Stainer falsch übertragen. Im Pariser Ms. ist eine zweite Textstrophe vorhanden und der Text beiden oberen Stimmen untergelegt.
fol. 52v. Bon iour, bon mois, bon an et bon estraine, [Cantus] und ein Teil des [Tenor].
fol. 53r. Bon iour, bon mois, bon an et bon estraine, Schluß des [Tenor] und Contratenor.
Nach Ms. Oxford ein Werk von G. Dufay. Der Schluß der Oberstimme lautet abweichend von Oxford:
fol. 53v. Dones confort a vostre amy [Cantus].
fol. 54r. Dones confort a vostre amy, Contratenor und Tenor.
Ebenfalls anonym enthalten in Ms. Oxford, Bodley *Canonici misc. 213*, fol. 44v.
fol. 54v. Se ne prenes de moy pite [Cantus].
fol. 55r. Se ne prenes de moy pite, Tenor und Contratenor.

Nach der Oxforder Handschrift ist Arnoldus de Lantins der Verfasser.

fol. 55v. Quant ie mire vo doulce portraiture [Cantus].

fol. 56r. Quant ie mire vo doulce portraiture, Tenor und Contratenor. Nach Ms. Oxford ein Werk von Arnoldus de Lantins.

fol. 56v. Esse bien fait mon amy gracieux [Cantus].

fol. 57r. Esse bien fait mon amy gracieux, [Tenor] und Contratenor.

fol. 57v. Ce primier iour que commence lanee [Cantus].

fol. 58r. Ce primier iour que commence lanee, Tenor.

fol. 58v. Adieu ma dame et ma mestresse [Cantus].

fol. 59r. Adieu ma dame et ma mestresse, [Tenor] und Contratenor. Identisch mit Adieu mamour et ma maitresse von Binchois in der Oxforder Handschrift.

fol. 59v. Mon seul vouloir, mon souverain desir [Cantus].

fol. 60r. Mon seul vouloir, mon souverain desir, Tenor und Contratenor. Ist nicht identisch mit der Komposition über den gleichen Text von Cesaris in Ms. Oxford.

fol. 60v. De bien amer [Cantus]. Nach der Oxforder Handschrift ein Werk von P. Fontaine. Dieses Ms. bringt aber die von Stainer nur mitgeteilte Oberstimme eine Quinte tiefer. Die Pariser Fassung stimmt genau überein mit Bologna, Liceo musicale, *Cod. 37*.

Die Notation entspricht ganz derjenigen der Bologneser Codices. Auffallend häufig wird das signum congruentiae angewendet. Es scheint fast, als ob dies den Zweck gehabt habe, sich schnell im Stück orientieren zu können, ein für das Einstudieren sehr wesentliches Moment. Das Zeichen hat meist diese Form .⸮.

Die Untersuchung der Denkmäler aus der Zeit von etwa 1390—1450 zeigt uns ein im allgemeinen nur wenig verändertes Notationsbild. Auch jetzt ist die semiminima noch kleinste Notengattung, die als Pause in die Praxis noch nicht eingeführt ist und überhaupt selten verwendet wird. Sie begegnet uns unter der Form ♪ allein in der prolatio maior, während in der prolatio minor die Form der roten minima für sie eintritt. Da diese, zuweilen in demselben Stück, verschiedene Funktionen hat, so ist bei ihrer Übertragung Vorsicht geboten. Einzelne Notatoren (Cristoforus de Feltro) führen in solchem Falle für die semiminima die Form ♪ ein, welche sonst bei semiminimae-Bewegung in Triolen Verwendung findet. — Die rote Note übt dieselben Funktionen wie früher aus. Neu ist ihr Gebrauch, um zwei übereinander geschriebene Stimmen auseinanderzuhalten.

Etwa im 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts scheint sich der Umschwung aus der vollen roten in die leere schwarze (weiße) Note vollzogen zu haben,

veranlaßt durch die größere Bequemlichkeit, die die Anwendung nur einer Tinte bot. Wir sehen die weiße Note alle Funktionen der roten übernehmen. Doch läßt sich die Beobachtung machen, daß Franzosen und Niederländer vor der Anwendung der weißen minima als Form der semiminima prolationis minoris zurückscheuen. Dagegen kommt die Form ♪ entsprechend ♪ der vorhergehenden Zeit für semiminimae-Triolen häufiger zur Verwendung; wir treffen sie auch bei rhythmischem Wechsel in dem mit weißer Note dargestellten tempus imperfectum cum prolatione minori als Zeichen der semiminima.

Die Anwendung der Taktzeichen sehen wir allmählich weiter um sich greifen. In den meisten Fällen wird nur das Tempus bestimmt (○ C), seltener die Prolation (⊙ ☾ 3). Einige Male taucht auch die Zahl 3 zur Bezeichnung des tempus perfectum auf. In ganz wenigen Fällen findet sich die Verbindung von Kreis und Zahl zur Bestimmung des modus minor und des tempus. So bezeichnet mehrmals ⌀3 den modus minor imperfectus cum tempore perfecto. Die Diminution wird bei perfektem Tempus durch Durchstreichung des Taktzeichens angedeutet, während bei imperfektem Tempus bald das Taktzeichen durchstrichen, bald verkehrt (*reverse factum*) vorkommt.

Die Fermate findet als Ausdrucksmittel immer häufigere Verwendung meist in der Form 𝄐 oder 𝄐, in Bologna 2216 aber auch in der Form ⁖. Wie die neuere Praxis in die Stimmen Buchstaben oder Zahlen einführt, um schnelle Orientierung zu ermöglichen, so scheint der damaligen Zeit das signum congruentiae zu einem ähnlichen Zwecke gedient zu haben.

Die Notationskünsteleien vermittels Imperfektion und Synkopation treten zurück. Es macht sich allgemein das Streben nach einfachen Notationsverhältnissen geltend.

Vierter Abschnitt.

Die Entwickelung der italienischen Notation von Marchettus bis zur Rückkehr des päpstlichen Stuhles (1377) im Lichte der Theorie.

Über die Entwickelung der italienischen Notation von Marchettus von Padua (*Pomerium*, nach 1309) bis zur Rückkehr des päpstlichen Stuhles aus Avignon nach Rom (1377), bis zu welcher Zeit sie sich wenigstens in dem Florentiner und Bologneser Kreise rein erhalten hat, liegen uns nur wenige theoretische Quellen vor. Kaum ein Dokument gibt uns ein klares Bild, wie die Notation beschaffen war, ehe französische Elemente Eingang fanden. Das früheste Zeugnis nach Marchettus, der Traktat des Anonymus VII[1]) ist bereits beeinflußt durch die »*Ars nova*« des Philippe de Vitry. Was bei ihm besonders auffällt, ist, daß er entgegen Marchettus in der *quaternaria* und *octonaria* der ersten von mehreren gleichgeschriebenen Noten (also *via naturae*) einen größeren Wert zuerteilt, daß er z. B. in der *quaternaria*[2]) ♦ ♦ ♦ $= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ mißt und in der *octonaria*[3])

$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{4}{8} + \tfrac{2}{8} + \tfrac{2}{8}$$
$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{2}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{2}{8} + \tfrac{2}{8}$$
$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{2}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{2}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8}$$
$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{2}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8} + \tfrac{1}{8}$$

während er in der *duodenaria*[4]) mit Marchettus übereinstimmt und ihn in dessen Sinne ergänzt:

$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{4}{12} + \tfrac{4}{12} + \tfrac{4}{12}$$
$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{2}{12} + \tfrac{2}{12} + \tfrac{4}{12} + \tfrac{4}{12}$$
$$\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge = \tfrac{2}{12} + \tfrac{2}{12} + \tfrac{2}{12} + \tfrac{2}{12} + \tfrac{4}{12}$$

Ebenso frappiert das Verbot der nach unten kaudierten semibrevis in *senaria* und *novenaria*[5]): *In istis maneriebus de novenaria et senaria*

---

1) C. S. III, 404 ff. 2) C. S. III, 405 a. 3) C. S. III, 407 a.
4) C. S. III, 408 a. 5) C. S. III, 405 b.

nulla semibrevis caudatur ex parte inferiori. Dieser Satz erklärt sich leicht, wenn man das *iste* auf die unmittelbar vorher dargelegte Lehre des Philippe de Vitry beziehen darf, der mit Einführung der festen Werte semibrevis maior, minor und minima in der Tat in der *novenaria* (tempus perfectum cum prolatione maiori) und *senaria* (tempus imperfectum cum prolatione maiori) eine Kaudierung nach unten unnötig macht. Auch die erste Abweichung wird durch den französischen Einfluß verständlich.

Die Lehre des Johannes Verulus de Anagnia zeigt trotz einiger an die italienische Theorie erinnernder Ausdrücke wie *quaternaria*, *senaria*, *octonaria*, *novenaria* spezifisch französischen Charakter. Auch Anonymus V behandelt im Grunde genommen nur die französische Lehre, wenn er auch einige Beispiele aus der italienischen Praxis des 14. Jahrhunderts zitiert. Er ist bei Besprechung der italienisch-französischen Periode zu behandeln.

Am treusten spiegelt sich die italienische Notation in dem Traktate des Prosdocimus de Beldemandis[1]) wieder, der, nachdem ihm der Wert der italienischen Notation bewußt geworden war, es sich angelegen sein ließ, dieselbe in voller Reinheit zu erkennen, und dem wir daher vollen Glauben schenken dürfen, wenn er auch erst dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehört, einer Zeit, in der die italienische Notation bereits in Verfall geraten war.

Was Philippus de Caserta und Antonius de Leno zur Notation in Italien beitragen, gehört der späteren Zeit an, in der die französische Notation den Sieg über die italienische davongetragen und sie ganz eliminiert hat. Damals zeichnet sich die Notation der Italiener nur noch durch einige charakteristische Notenformen aus, welche sie aus ihrer nationalen Tonschrift beibehalten hat. Die Zeit des Verfalls begann mit der Rückkehr des päpstlichen Stuhles aus Avignon, die wahrscheinlich auch eine Übersiedelung der päpstlichen Kapelle von Avignon nach Rom und deren Fusion mit der nur noch dem Namen nach bestehenden *Schola cantorum* zur Folge hatte[2]). So wurde französische Praxis gleichsam in das Herz Italiens eingeführt und strömte von hier aus in alle Teile des Landes. Das neue Element machte sich sehr schnell geltend. In kurzer Zeit modelte es die nationale Tonschrift um zu der internationalen französischen. Prosdocimus de Beldemandis erzählt uns, wie unbedacht und gedankenlos die damaligen italienischen Musiker, gleichsam um der Mode willen, ihre Notation zugunsten der weniger leistungsfähigen französischen aufgaben. Am Anfange seines »*Tractatus practicae de musica mensurabili ad modum Italicorum*«[3]) heißt es: »Es findet sich eine doppelte Praxis

---

1) C. S. III, 228 ff.

2) Vgl. F. X. Haberl, Die römische »*schola cantorum*« und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft III, 211 ff.).

3) C. S. III, 228 ff.: *Ars practicae cantus mensurabilis duplex reperitur: ars scilicet*

der Mensuralmusik: die italienische, deren sich die Italiener allein bedienen, und die französische, welche alle, mit Ausnahme der Italiener, angenommen haben. Jetzt bedienen sich auch diese derselben, und vielleicht nicht mit weniger Geschick als die andern, in dem Maße, daß sie ihre eigene Praxis vernachlässigen und die gallische in den Himmel heben und meinen, die ihre sei mangelhaft, die gallische aber schöner, vollkommener, subtiler ... Dieses Urteil resultiert meiner Meinung nach nur aus der Unwissenheit der jetzt lebenden Italiener, welche vermeinen, ihre Praxis zu kennen, über sie aber vollständig im Dunkeln leben. Auch ich bin in diesem Irrtum befangen gewesen, so daß ich mich mit der gallischen Praxis intensiv beschäftigte und in ihr 2 Werke vollendete. Nachdem ich aber die italienische Praxis eingehend kennen gelernt habe, ist es mir unmittelbar zum Bewußtsein gekommen, daß ich früher aus Leichtgläubigkeit schwer geirrt habe. Deshalb entschloß ich mich, zur Abfassung dieses Traktates der Mensuralmusik nach italienischer Praxis überzugehen, welchen die wahrhaft Wissenden hinnehmen und neidlos mit aller Liebe verbessern mögen, indem sie die Lücken ausfüllen und das Überflüssige ausmerzen.«

Versuchen wir nun, uns die italienische Notation an Hand des Prosdocimus klarzulegen. Vorweg zu bemerken ist, daß sich die Unterschiede der französischen und italienischen Notation auf die kleineren Notenwerte beschränken.

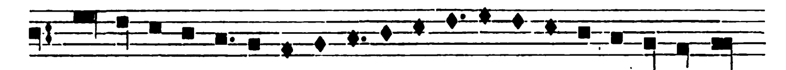
Als Charakteristika der italienischen Notationspraxis waren uns bei Marchettus von Padua entgegengetreten: der Punkt, der einzig und allein die Funktion des Taktstriches ausübt und brevis-Werte abteilt, die Divisionslehre und der variable Wert der semibrevis, welche *via artis* nach oben und unten kaudiert werden kann. Dasselbe Gepräge zeigt auch die Notation der Folgezeit, nur daß sie uns entwickelter entgegentritt. So berichtet Prosdocimus von einer Ausdehnung der Funktion des Punktes auf modus-Werte, bemerkt aber, daß sich nicht alle Theoretiker hierin eins seien, sondern vielmehr »einige[1]) Unwissende« das Vorkommen des

---

Italica qua soli Italici usi sunt, et ars Gallica, quam omnes, Italicis exceptis, amplexi sunt; dato quod ad praesens ipsa etiam utantur Italici, et forsan non peius aliis in tantum quod propriam negligunt artem et Gallicam exaltant, putantes propriam esse defectuosam et Gallicam pulcriorem, perfectiorem et subtiliorem existere, cuius oppositum inferius declarabo. Hoc tamen solum ex ignorantia Italicorum praesentium, propriam artem se scire putantium, quam totaliter ignorant, evenire puto, et in hunc errorem egomet incurri, sic quod alias circa artem Gallicam multum laboravi et in ipsa duo opera complevi. Sed postquam artem Italicam subtiliter inspexi, me circa priorem credulitatem graviter errasse immediate perpendi, qua de re ad huius tractatus artis Italicae de cantu mensurabili compositionem devenire me tunc deliberavi, quem sumant veri scientes ipsumque non invidia, sed sola caritate corrigant, diminuta adimplendo et superflua diminuendo.

1) Das *antiqui* bei Coussemaker ist offenbar eine falsche Lesung für *aliqui.*

Modus in der italienischen Lehre leugnen. An einem Beispiele zeigt er, wie ein Punkt zugleich modus- und tempus-Werte abzutrennen vermag[1]):



Der erste Punkt teilt ab den modus imperfectus maximarum und zugleich den modus perfectus longarum, der zweite das tempus perfectum und der dritte den modus perfectus longarum sowie das tempus perfectum.

Während Marchettus brevis-Werte stets durch Punkte abteilt, fällt bei Prosdocimus für gewisse Fälle die Notwendigkeit fort, Punkte zu setzen. Bei ihm findet sich, wenn es sich um die Bestimmung von modus- und tempus-Werten handelt, immer die typische Formel: *inter quaelibet duo puncta immediata vel sibi conformia talem modum vel tale tempus dividentia*[2]). Was unter »*sibi conformia*« zu verstehen ist, lehrt uns die Stelle: *Et dixi sibi conformia, quoniam quaelibet figura et eius pausa in mensura sibi attributa et quaelibet ligatura in eius divisione tenet locum puncti et ideo sunt puncto conformia*[3]). Mit »*quaelibet figura et eius pausa*« sind, wie die einschränkenden Worte »*in mensura sibi attributa*«[4]) besagen, nur diejenigen Notengattungen gemeint, welche die betreffende Mensur (perfekten oder imperfekten Modus beziehungsweise Tempus) mindestens als Einheit in sich enthalten, während die Wendung »*in eius divisione*« bei »*quaelibet ligatura*« darauf hinzudeuten scheint, daß, mit Ausnahme der zweitönigen Ligaturen cum opposita proprietate, eine jede Ligatur mehrere tempus-Werte, zuweilen auch mehrere modus-Werte in sich enthält. Wir erfahren also, daß beim modus (longarum) vor einer longa und allen größeren Werten sowie den entsprechenden Pausen und Ligaturen kein Punkt gesetzt zu werden braucht, und daß bei brevis-Werten vor allen Notenfiguren und Pausen, die gleich oder größer als eine brevis sind, sowie vor allen Ligaturen, ebenfalls der Punkt in Fortfall kommen kann. Größere Figuren und Ligaturen füllen demnach immer ganze brevis-Werte, ganze Takte.

Der Punkt hat in der Blütezeit der italienischen Notation nur eine Funktion, die eines *punctus divisionis*. Spätere Notatoren versuchen auch, ihn als *punctus perfectionis* zu gebrauchen, was Prosdocimus mit Recht tadelt.

Die Divisionen, welche Marchettus aufzählt, finden sich ebenfalls bei Prosdocimus bis auf die *duodenaria imperfecta*, welche aus der *senaria imperfecta* hervorgegangen ist. Während aber bei Marchettus die Divi-

1) C. S. III, 241 b. 2) C. S. III, 230. 3) C. S. III, 232 b.

4) Vgl. C. S. III, 232 a: *nulla figura mensuram aliquam sibi attributam habere potest, nisi illa quae in valore variabilis est, uti sunt maxima, longa et brevis, cum per ipsas mensuras earum cognoscatur valor* . . .

sionen allein an Zahl und Form der semibreves zu erkennen waren, führt Prosdocimus[1]) *signa extrinseca* auf, Zeichen, welche auf den ersten Blick die Mensur verrieten. Abgesehen von den beiden Zeichen |: und |:, welche, wie wir später bei dem Praktiker Bartolinus von Padua sehen werden, die erste Teilung der brevis anzeigen, d. h. die *divisio ternaria* und *binaria* dartun, bestanden diese in Buchstaben, und zwar den Anfangsbuchstaben der die Divisionen bezeichnenden Wörter. Coussemaker druckt in dem betreffenden Traktate des Prosdocimus große Buchstaben, die Praxis weist nur kleine auf. Ich habe daher allein in den ersten drei Zeichen, die sich in der Praxis nicht finden, die großen Buchstaben beibehalten.

Folgende Taktzeichen führt Prosdocimus auf:

NN	— modus maximarum.	q[2])	— divisio quaternaria.
NL	— modus longarum.	s	— divisio senaria.
T	— tempus.	s p	— divisio senaria perfecta.
p	— divisio perfecta.	s i	— divisio senaria imperfecta.
i	— divisio imperfecta.	o	— divisio octonaria.
b	— divisio binaria.	n	— divisio novenaria.
t	— divisio ternaria.	d	— divisio duodenaria.

Mit Hilfe dieser Zeichen kann man, wie Prosdocimus versichert, alle Mensuren ohne Anwendung kolorierter und evakuierter Noten auseinanderhalten. Je nachdem innerhalb eines Gesanges nur eine Division oder mehrere vorkommen, ist zwischen *cantus simplex* und *cantus compositus* zu unterscheiden[3]).

An den Notenformen macht sich ein gewisser Einfluß der ars nova geltend. Die *minima* ist nicht mehr, wie bei Marchettus, nur eine Modifikation der semibrevis, sondern eine selbständige Gattung; die Kaudierung der *semibrevis* nach oben erfolgt nicht bloß in der *novenaria* und *duodenaria*, sondern auch in der *senaria* und *quaternaria*, d. h. in jeder zweiten Teilung (Unterteilung) der brevis. Die Form der minima gilt, wie ich aus der Praxis vorweg bemerken will, in der *quaternaria* $\frac{1}{4}$ brevis, in der *senaria* $\frac{1}{6}$, in der *octonaria* $\frac{1}{8}$, in der *novenaria* $\frac{1}{9}$ und in der *duodenaria* $\frac{1}{12}$. Die minima stellt aber noch nicht die kleinste Notengattung dar; vorübergehend können für sie eingeführt werden zwei *semiminimae* von der Form ♦ oder auch für zwei minimae drei semiminimae von der Form ♦[4]).
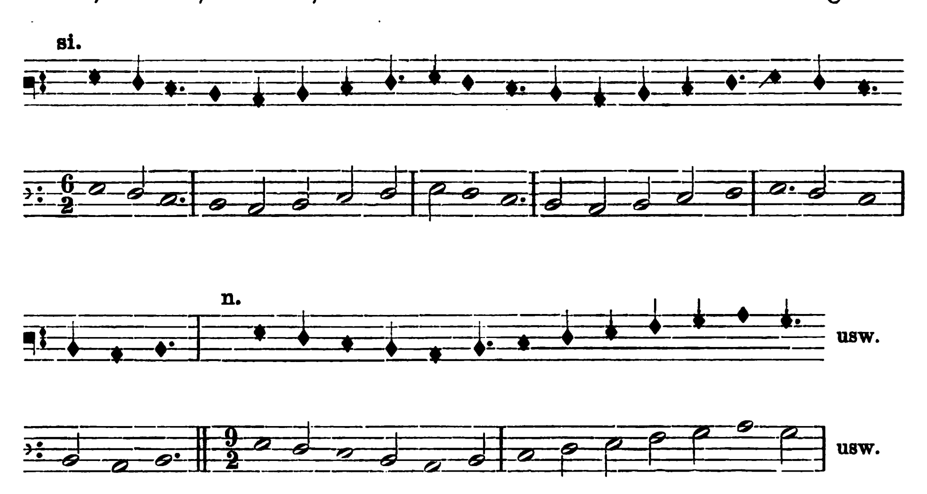
Die einfache Form der *semibrevis* mißt in der *quaternaria*, *octonaria*

1) C. S. III, 233b ff. 2) Bei Coussemaker steht fälschlich O.

3) C. S. III, 233b.
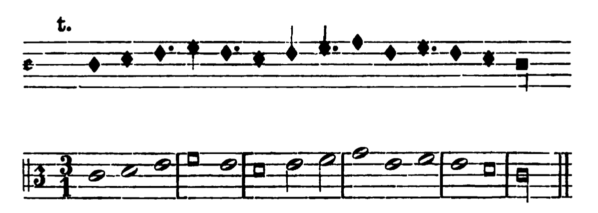
4) C. S. III, 229a. Zu betonen ist, daß Prosdocimus über die Verwendung der Figuren ♦ und ♦ nicht spricht.

und *duodenaria* mindestens zwei minimae, während sie in der *senaria imperfecta* und *novenaria* im allgemeinen drei minimae gilt. Stehen aber in den beiden letzten Divisionen zwischen zwei semibreves oder zwischen semibrevis und Taktende 1, 4 oder 7 minimae, so gilt die vorangehende semibrevis nur zwei minimae, wofern sie nicht seitlich nach unten gestrichen ist. In diesem Falle diminuiert eine minima die folgende semibrevis; ebenso, wenn 1, 4 oder 7 minimae der semibrevis voraufgehen.



Wie bei Marchettus, kann die semibrevis alteriert werden *sine signo* (*via naturae*) und *cum signo* (*via artis*)[1]). Sine signo alteriert wird nur die letzte semibrevis eines brevis-Wertes, cum signo jede andere. Das Zeichen ist, wie bei Marchettus, die senkrecht nach unten gehende Kauda. Prosdocimus führt folgende Regeln für die Alteration der semibrevis an (die Beispiele bei Coussemaker sind sehr fehlerhaft):
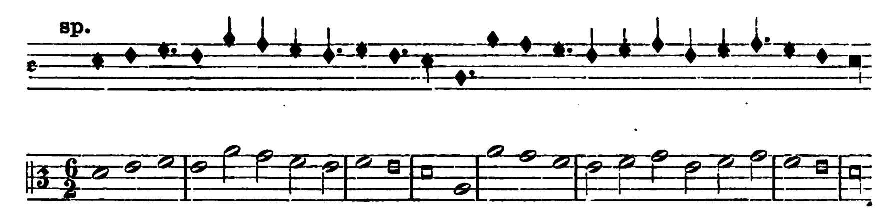
1) Sollen in der *ternaria* zwei gleichgeschriebene semibreves den brevis-Wert füllen, so wird die zweite alteriert. Steht statt der letzten semibrevis der valor, so wird die erste alteriert, ebenso, wenn sie eine Kauda nach unten aufweist[2]).
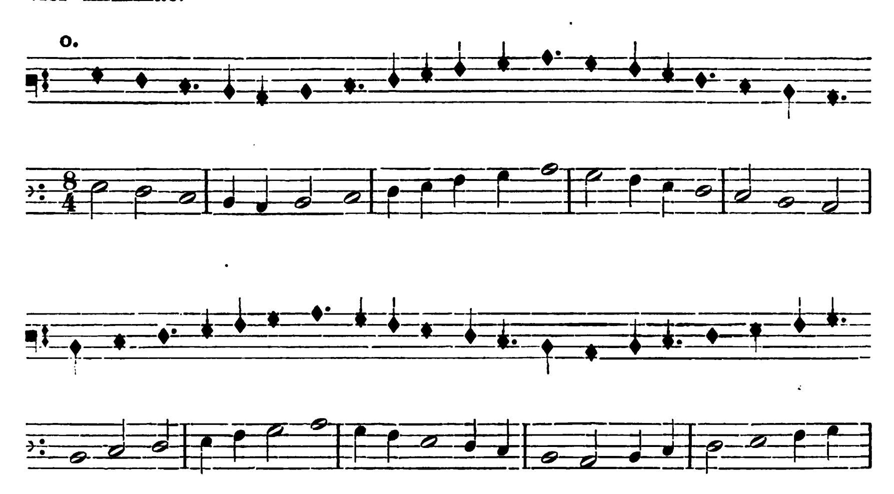


1) C. S. III, 236 a.

2) Prosdocimus (C. S. III, 231 b) tadelt diejenigen, welche die brevis der *divisio ternaria* in 3 minimae zerlegen.
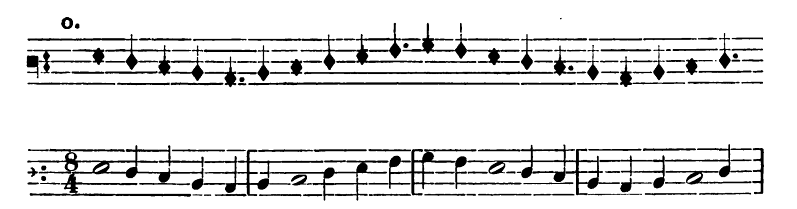
2) In der *quaternaria* ist eine Alteration der semibrevis nicht möglich.
3) Fehlt in der *senaria perfecta* der Wert einer semibrevis, so ist eine semibrevis zu alterieren, und zwar sine signo als letzte Note des brevis-Wertes, cum signo an jeder andern Stelle. Die alterierte semibrevis zählt immer vier minimae.
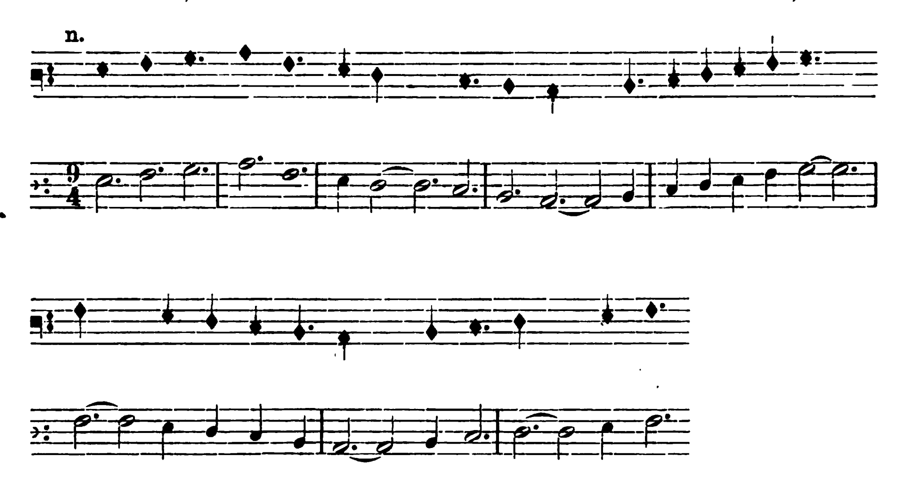


4) Finden sich in der *octonaria* in einem brevis-Werte drei semibreves gleicher Form, so ist die letzte sine signo (via naturae) zu alterieren. Soll eine andere ihren Wert verdoppeln, so ist sie via artis nach unten zu kaudieren. Zwei semibreves können in der *octonaria* nicht nach unten gestrichen werden, der Wert der alterierten semibrevis beträgt vier minimae.
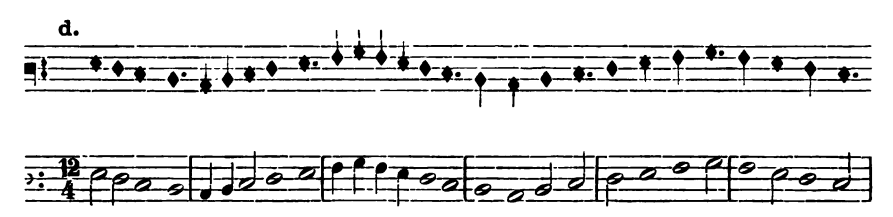


5) Füllen in der *octonaria* vier minimae und eine semibrevis einen brevis-Wert, so ist die semibrevis sine signo zu alterieren, gleichgültig, an welcher Stelle sie steht.
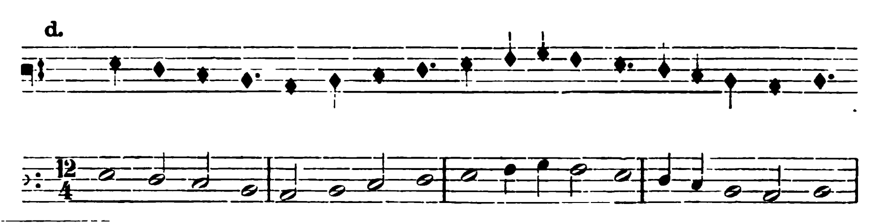


6) Sollen in der *novenaria* zwei semibreves einen Takt (brevis-Wert) füllen, so muß eine alteriert werden, entweder die erste cum signo oder die letzte sine signo. Der Wert der alterierten semibrevis beträgt sechs minimae. Gehen voran oder folgen der alterierten semibrevis eine oder vier minimae, so verliert die alterierte semibrevis eine minima[1]).



7) Sollen in der *duodenaria* vier semibreves einen brevis-Wert füllen, so sind die beiden letzten sine signo oder zwei andere cum signo zu alterieren. Mehr als zwei semibreves können in der *duodenaria* nicht alteriert werden.

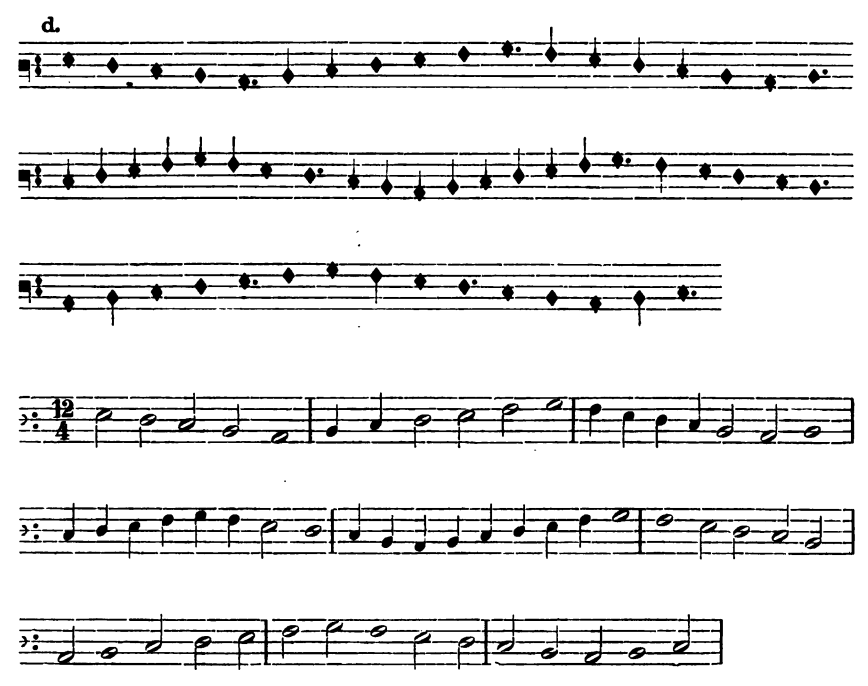


8) Ist von vier semibreves, die einen brevis-Wert der *duodenaria* füllen sollen, eine zu Anfang stehende nach unten kaudiert, d. h. cum signo alteriert, so muß die letzte sine signo ihren Wert verdoppeln.



1) Daß alterierte Noten imperfiziert werden können, wissen wir auch z. B. von Anonymus V (C. S. III, 390a).

9) Füllen fünf semibreves oder deren valor (wobei jedoch eine semibrevis ihre Form bewahren muß) einen Takt der *duodenaria*, so ist eine semibrevis zu alterieren, und zwar sine signo die letzte, cum signo jede andere.



10) Finden sich in einem brevis-Wert der *duodenaria* weniger als drei semibreves, so mißt die alterierte semibrevis acht minimae. Kommen mehr als drei semibreves vor, so mißt die semibrevis altera nur vier minimae.

Schon oben wurde die seitliche Kaudierung der semibrevis nach unten erwähnt, welche durch Verlängerung der linken oberen Seitenlinie entsteht ⩘. Diese Kaudierung zieht im Unterschiede zur senkrechten nur eine Wertvergrößerung um die Hälfte nach sich. Die Notenform ⩘ vertritt also die mit dem Augmentationspunkt versehene semibrevis der französischen Notation. Einige Notatoren verlängerten auch, um denselben Effekt zu erzielen, eine der Seitenlinien der semibrevis nach oben, vielleicht in dieser Weise ♦⁄. Prosdocimus tadelt sie aber heftig, da Kaudierung nach oben den Wert der Note verringere, nicht vergrößere[1]).

Bisher haben wir somit die Anwendung folgender kleiner Notenwerte kennen gelernt: ♦ ⩘ ♦ ♦. Über den Gebrauch der von ihm aufgeführten
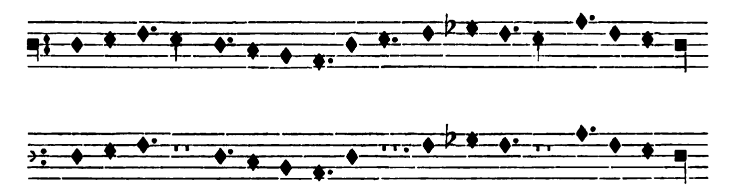
1) Vgl. C. S. III, 236; siehe auch C. S. III, 238 b.

beiden Formen der semiminima (♪ und ♪) erfahren wir aber nichts. Die den Grundformen entsprechenden Pausen sind folgende:

pausa semibrevis
pausa minima
pausa semiminima (♪)
pausa seminima (♪)
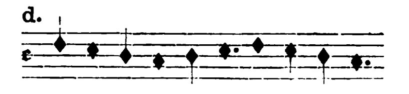
Die größeren Pausen entsprechen wie die größeren Notengattungen der frankonischen Lehre.

Eine Alteration der Pausen ist nicht möglich. Soll für eine alterierte Note eine Pause eintreten, so muß die dem einfachen Wert entsprechende Pause verdoppelt werden, z. B.:



Von besonderen Lehren der französischen Notation sind uns bereits begegnet Alteration und Imperfektion. Zu betonen ist, daß letztere in der italienischen Notation nur bei kleineren Notenwerten, und zwar in der *senaria imperfecta* und in der *novenaria* Platz hat.

Weiter werden von Prosdocimus erwähnt: die Synkopation, die Diminution und die Augmentation. *Sincopa in musica est divisio figurae in suas partes cum mediis interpositis, quae partes ad invicem reducuntur in numerando valorem ipsius notae divisae*[1]. »Unter der Synkope versteht man in der Musik die Teilung einer Notengattung und Trennung ihrer Teile durch Zwischensetzung anderer; bei Berechnung des Wertes der geteilten Notengattung werden die Teile aufeinander bezogen.« Haben wir zum Beispiel in der *senaria imperfecta* den brevis-Wert ♦ ♦, zerlegen die erste semibrevis in ihre Teile ♦ ♦ und trennen sie durch die zweite semibrevis ♦ ♦ ♦, so resultiert eine Synkope. Prosdocimus betont ausdrücklich, daß Synkopation nur statt hat von Minimen über Semibreven und von kleineren Semibreven über größere[2], mit andern Worten: die Synkopation muß sich auf denselben Takt (brevis-Wert) beschränken. Prosdocimus bietet folgendes Beispiel dar[3]:



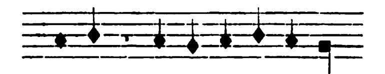
1) C. S. III, 244 b. 2) C. S. III, 245 a. 3) C. S. III, 245 a.

Im ersten Takt liegen zwei Synkopen vor: die erste entsteht, indem sich die erste semibrevis zwischen die beiden minimae schiebt, die zweite dadurch, daß die nach unten kaudierte semibrevis zwischen die beiden semibreves natürlicher Form tritt. Im zweiten Takt erfolgt Synkopation dadurch, daß die beiden nach unten kaudierten semibreves die semibreves natürlicher Form trennen.

Die Reduktion einer Note über eine Pause, die größer ist als sie, ist nicht statthaft[1]). Diese Regel suchten, wie wir von Prosdocimus erfahren, einige Notatoren dadurch zu umgehen, daß sie die größere Pause als Summe mehrerer kleinerer darstellten und zum Beispiel notierten:



Die Zeit des Verfalls kehrt sich nicht mehr an genannte Regel. Anonymus V[2]) überliefert uns aus einem Liede *Apresso di un fiume* eine Stelle, in der bei herrschender Zweiteiligkeit der semibrevis die Reduktion einer minima über eine semibrevis-Pause stattfindet, mit dem Bemerken: *sed credo quod est secundum artem Italicorum*:



Diminution und Augmentation finden nur in mehrmals wiederholten Tenören Anwendung. In allen andern Fällen ist ihre Verwendung zu tadeln, da keine Notwendigkeit vorliegt, statt des notierten Wertes den nächst kleineren oder größeren zu wählen. Entsprechend der französischen Notation tritt an die Stelle eines perfekten Wertes ein perfekter, an die Stelle eines imperfekten ein imperfekter, an die Stelle eines alterierten ein alterierter, und zwar bei der Diminution für die longa eine brevis, für die brevis eine semibrevis, für die semibrevis eine minima und umgekehrt bei der Augmentation für die minima eine semibrevis usw.

Hiermit ist erschöpft, was Prosdocimus zur Kenntnis der reinen italienischen Notation beizubringen vermag. Daß sein Traktat verbesserungsfähig und im einzelnen noch ergänzungsbedürftig ist, empfindet der Verfasser selbst und gesteht Änderungen auch zu. Welche Lücken es noch auszufüllen gibt, wird uns die Untersuchung der praktischen Denkmäler zeigen.

1) C. S. III, 246a. 2) C. S. III, 392b.

Fünfter Abschnitt.

Die italienische Praxis im 14. Jahrhundert bis zum Jahre 1377.

Einleitung.

Über die Tonkunst des 14. Jahrhunderts in Italien liegen uns zwar nur wenige Codices vor. Um so reicher fließt in ihnen aber die Quelle. Zentrum der Musikübung war damals Florenz, welches durch den Handel einen großartigen Aufschwung genommen hatte. Von dem Reichtum, welcher in dieser Stadt zusammengekommen war, erhält man einen Begriff, wenn man bei den Chronisten von den Unsummen liest, die damals die Florentiner, abgesehen von den kleineren Fehden mit Lucca und Arezzo, für die ständigen Kriege mit Siena, Pisa, Mailand und Genua um die Vorherrschaft ausgaben[1]. Daß diese Unruhen, zu denen sich noch die ewigen Streitereien der Bürger- und Adelspartei um die Verwaltung der Stadt und die Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen gesellten, der Musikentwickelung nicht besonders Vorschub leisteten, ist wohl einzusehen. Ebensowenig ließ aber die alljährlich wiederkehrende und bald mit größerer, bald mit geringerer Kraft auftretende Pest eine ungetrübte Freude an der Musik aufkommen. Man denke nur an die schrecklichen Jahre

---

1) Vgl. z. B. M. Lionardo Aretino, *La Historia universale de suoi tempi* (Venetia 1561), fol. 198 v: *I Fiorentini spendono* [1391 im Kriege gegen Mailand] *in sei mesi in guerra un milione et 266 migliaia de fiorini.* Charakteristisch ist auch die Rede der Bologneser Gesandtschaft (fol. 195 v): *Se fusse presso a noi, o Fiorentini, quella ricchezza che noi veggiamo esser nella vostra Città, certamente non ci mancarebbe l'animo. a seguir l'impresa della guerra, percioche il popolo nostro è forte et pronto a combattere et di grande animo a entrar in ogni pericolo, et in questa parte ci par non essere inferiori ad alcun altro popolo d' Italia. Ma gli è ben ver che noi non siamo ricchi a comparation di voi. Percioche gli huomini nostri non son di tale ingegno, che nel guadagnare usino molta industria ne atti a far mercatantia, ne in Francia, ne in Inghilterra, piu tosto sono huomini di natura che stanno contenti delle cose loro, et quello che hanno a casa si godono volentieri. In simil modi di viver non si fa la ricchezza* usw.

1340, 1349[1]) und 1383[2]), in denen jene Seuche in Florenz furchtbare Ernte hielt. Immerhin können die beiden Faktoren Krieg und Seuche die Kräfte nicht absorbiert und die Freude am Lebensgenuß nur vorübergehend herabgestimmt haben. Wie anders wäre es sonst erklärlich, daß fast zu gleicher Zeit eine ganze Reihe vortrefflicher Meister im Dienste weltlicher Musik ihre Kunst ausüben und zur Anerkennung bringen konnte. Kunstentfaltung ist ohne Gunst und diese ohne Behäbigkeit der Verhältnisse schwer denkbar. Dank den trefflichen Meistern, welche den Florentinern zu geeigneter Zeit zur Verfügung standen, stellten sie sich an die Spitze der italienischen Musikentwickelung und behaupteten auch das ganze Jahrhundert hindurch ihre Stellung.

Der Musik zustatten kam der literarische Aufschwung Italiens, der wiederum Meistern Florentiner Herkunft, einem Dante, Petrarca, Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti anzurechnen ist. Singen und sagen gehörte damals zum guten Ton. Dichter komponierten, Musiker dichteten. Von den Meistern, welche in Florenz auf der Höhe standen, sind zu nennen: Johannes, Ghirardellus, Andreas, Laurentius, Piero und vor allen Francesco Landino, der ähnlich wie Guillaume de Machaut in Frankreich für die italienische Musik des 14. Jahrhunderts typisch ist. Ihnen reihen sich an Meister aus Bologna (Jacobus), Perugia (Nicolaus), Padua (Bartolinus, Gratiosus), Rimini und Imola (Vincentius), alles Städte, die in der Einfluß-Sphäre von Florenz lagen und zum Teil in reger Beziehung mit ihm standen. Aus den übrigen Teilen Italiens sind nur wenige unbedeutende Denkmäler auf uns gekommen. Wir wissen aber, daß sich z. B. in Venedig[3]) und Lucca[4]) zu gleicher Zeit ein reges Musikleben entfaltete. Gelang es doch Francesco Landino nicht, bei dem Orgelwettstreit, der während der Feierlichkeiten aus Anlaß der Wiedereroberung Kandias 1364 in Venedig in Gegenwart des Königs von Cypern und Petrarcas stattfand, über seinen Kollegen an San Marco, Francesco da Pesaro, zu triumphieren. Es stand ihm also ein ebenbürtiger Meister gegenüber.

Vielleicht kommen doch noch einmal aus den kleineren, weniger bekannten italienischen Bibliotheken Denkmäler der Musikübung im 14. Jahrhundert außerhalb Toscanas (beziehungsweise Oberitaliens) an den Tag. Bis dahin müssen wir uns mit den Quellen begnügen, die uns für den weiteren Florentiner Kreis vorliegen.

---

1) Vgl. Aretino, a. a. O., fol. 137v: *Muoiono di peste in Fiorenza piu di LXX mila persone, et questa peste è quella descritta dal* Boccaccio.

2) Siehe ebendort fol. 184r: *La peste grandissima per tutto.*

3) Vgl. Caffi, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* Venezia, 1854.

4) Vgl. Ab. Maestro Luigi Nerici, *Storia della Musica in Lucca.* Lucca, 1879.

Erstes Kapitel.

Die Quellen.

Florenz, Bibl. Medicea-Laurenziana Pal. 87.
Florenz, Bibl. Nazionale Centrale Panciatichi 26.
Paris, Bibl. Nationale fonds italien 568.
Paris, Ms. Roquefort.
Padua, Bibl. Univ. Ms. frgm. 684.
Padua, Bibl. Univ. Ms. frgm. 1475.
Padua, Bibl. Univ. Ms. frgm. 1115.
Paris, Bibl. Nat. f. fr. nouv. acq. 6771.
London, British Museum Add. Mss. 29987.

Die ergiebigste Quelle weltlicher italienischer Musik des 14. Jahrhunderts liegt uns in **Florenz, Pal. 87**[1]), einem der Prunkstücke der an kostbaren Handschriften reichen Biblioteca Medicea-Laurenziana, vor. Es ist eine Pergamenthandschrift in folio aus der Wende des 14. Jahrhunderts, welche 216 mit alter Foliierung versehene Blätter und eine Reihe Vorsetzblätter umfaßt, deren erstes folgende Aufschrift trägt:

Questo libro e di M°. antonio
di bartolomeo schuarcia
lupi horghanisto (!) in sancta
maria del fiore.

---

1) Eine ausführliche Beschreibung des Kodex findet sich im Supplement zum Katalog der Medicea Laurenziana von Bandini, Band III, S. 248—260. Siehe auch Ambros, Geschichte der Musik III, 483 und Gandolfi, *Di una ballata con musica del secolo XIV* (Nuova Musica, Firenze, vol. I, Nr. 12). Auf einige Texte näher ein geht Antonio Cappelli in seiner Schrift *Poesie musicali dei secoli 14. 15 e 16 . . .* Bologna, Gaetano Romagnoli, 1868. Andere Texte finden sich in den Werken Trucchis und Carduccis. Eine Reihe Seiten liegen faksimiliert vor bei Riccardo Gandolfi, *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, Firenze 1892. Es enthalten:

Tafel VII:	Joh. de Florentia, Agnel son bianco.
Tafel VIII:	Jacobus de Bononia, Sotto l'imperio.
Tafel IX:	Ghirardellus de Florentia, Tosto che l'alba.
Tafel X:	Vincentius de Arimino, Ita se n'era star.
Tafel XI:	Laurentius de Florentia, Ita se n'era star.
Tafel XII:	Donatus de Florentia, Un bel girfalco.
Tafel XIII:	Nicolaus de Perugia, Nel mezo gia del mar.
Tafel XIV:	Bartolinus de Padua, La douce çere.
Tafel XV:	Franciscus caecus de Florentia, Musica son che mi dolgo.
Tafel XVI:	Franciscus caecus de Florentia, Gia furon le dolceçe.
Tafel XVII:	Egidius et Guilelmus de Francia, Piacesse a dio.
Tafel XVIII:	Zacherias cantor, Ferito gia d'un amoroso dardo.
Tafel XIX:	Andreas de Florentia, Donna bench'i mi parta.

Somit gehörte der Kodex einst dem berühmten Florentiner Organisten Antonio Squarcialupi[1]), dessen Spiel die Bewunderung seiner Zeit erregte. Nach seinem Tode (gegen 1470) ging das Manuskript in die Hände des Neffen Raphael de Bonamicis über, wie wir aus der Eintragung auf der Rückseite des ersten Blattes erfahren:

Raph. de Bonamicis Francisci Antonii
Squarcialupi Organistae nepos.

Dieser machte es später Julianus de Medicis, dem Bruder des Kardinals Johannes (des späteren Papstes Leo X.) zum Geschenk, worüber uns wieder eine Eintragung Aufschluß gibt:

Si Reverendissimo Cardinali de Medicis Organa Antonii Squarcialupi avi mei grata extitere, non minoris puto fore librum hunc Juliano fratri suo optimo. Vade igitur liber et in eiusdem bibliotecam te confer meque et meos sibi et familiae suae commenda.

Die Schenkung kann nur in den Jahren 1512 oder 13 erfolgt sein, da der vertriebene Giuliano de' Medici erst 1512 nach Florenz zurückkehrte und die Regierung übernahm, welche er aber bereits 1513 in die Hände seines Neffen Lorenzo legte, um nach Rom zu gehen. So kam die Handschrift in die Biblioteca Medicea-Laurenziana, deren kostbaren Besitz sie noch heute bildet. Dem ursprünglichen Kodex vorangesetzt sind die Sprüche, welche der Kreis Lorenzos des Prächtigen im Wettstreite verfaßte, um für das Denkmal Antonio Squarcialupis in San Maria del Fiore eine würdige Grabschrift zu schaffen. Da dieselben nur in schwer zugänglichen Werken[2]) veröffentlicht vorliegen, teile ich sie als ein Beitrag zur Biographie Squarcialupis hier mit:

Laurentii Medices in laudem magistri Antonii Squarcialupi.

Farete insieme, o Musici, lamento
Sopra il viro immortale hoggi sepolto;
Morte si scusa et dice: io ve l'ò tolto
Per far piu lieto il Ciel col suo concento.

1) Zu seinem Leben vergleiche: Aurelius Brandolinus, *Orationes et carmina in laudem Antonii Squarcialupi et Baptistae Platinae.* — Negri, *Istoria degli scrittori Fiorentini*, Ferrara 1722, S. 69. — Nicola Vallori, *Vita Laurentii Medicei*, herausgegeben von Laurentius Mehus, Florenz 1740. — Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti*, Florenz 1840. — O. Kade in den Monatsheften für Musikgeschichte XVII, 13 ff. — F. X. Haberl, Wilhelm du Fay (Vierteljahrsschr. f. Musikw. I, 436). — R. Gandolfi, *Illustrazioni*, Firenze 1892.

2) Bandini, Katalog der Bibl. Laurenziana, Supplement, Bd. 3, S. 248—260. Ambros teilt nur die definitive Grabschrift, welche bereits in Walthers Lexicon, S. 575 und in Burneys *General History of Music* III, 243 sowie bei Gerber IV, 244 veröffentlicht vorliegt, und zwei andere der Konkurrenz-Inschriften von Poliziano, *Iure novas* und von Lorenzo Magnifico, *Farete insieme* mit (vgl. seine Geschichte der Musik II, 488 und III, 482 f.).

O quanto lume spense un picciol vento
Il di, che fu dal human velo sciolto!
Ma lieto si partì, contento molto,
Che Morte, ove è virtù, non dà spavento.
Dorransi quei, che tardi saran nati
All' età di costui, che in ciel s'honora
Nè forse il merito la gente antica.
Gloria adunque è di noi, pero siam grati,
Ch'e' si dirà doppo mille anni anchora:
Natura a quell' età fu pure amica.

Gentilis (Becchii Urbinatis) Episcopi (Aretini).

Organa quae resonant te quam testudo Philippum,
Squarcialupe Antoni, sculperis hoc lapide.

Marsilii Ficini.

Quisquis exanimem me putas imaginem, falleris. Tantum enim adhuc spiritus mihi superest, ut mira haec fistularum structura, quam supra caput loquentem audis, afflatu meo quotidie resonet.

Angeli Politiani.

Iure novas talem, Florentia, marmore Civem,
Namque diu templi vox fuit ille tui.
Doctus inaequales digitis et flamine cannas
In vix credendos paene animare modos.
Quae non diverso gens huc properabat ab orbe,
Ut biberet dulcem carminis aure sonum?
Sed licet is numeros omnes impleverit artis
Sola tamen summum gratia rara facit.

Barptolemaei Scalae.

Amphion lapides cantu, styga moverat Orpheus,
Incurvos delphinas Arion.
Praedocte Antoni, traxere in Carmina Cannae,
Sic homines, sic numina Divum.

Laurentii Medices.

Multum profecto debet Musica Antonio Squarcialupo Organistae. Is enim ita arti gratiam coniunxit, ut quartam sibi viderentur charites musicam ascivisse sororem. Florentina Civitas grati animi officium rata eius memoriam propagare, cuius manus saepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum posuit[1]).

---

1) Diese Worte Lorenzos wurden als definitive Grabschrift gewählt. Sie finden sich in S. Maria del Fiore zu Florenz unter der Büste Squarcialupis, welche von Benedetto da Majano geschaffen ist.

Michaelis Marulli (Tarcaniotae).

Victor Timoli Delius sententia
Iactabat argutam chelin;
Aurem repente voce perculsus nova
Cum gemuit ad cannas lupi.

Naldi Naldii.

Non tot carminibus citharaque coegerat Orpheus
Ad cantum rabidas flectere corda feras,
Antoni, poteras quot delectare virorum,
Organa tam docta sunt tibi pulsa manu.

Michaelis Marulli (Tarcaniotae).

Olim superbus, Pane devicto, Rhodum
Qui temperat Phoebus suam
Timoli canebat iudicis sententiam
Iussumque cedere Archada,
Cum Squarcelupi voce perculsus nova
Ingemuit ad cannae sonos
Vicesque rerum questus: heu vici deos,
Nunc cedo, ait, mortalibus.

Barptolemaei Rigolii (?).

Qui sonitus caelo quondam deduxit ab alto
Organa qui docuit doctius arte loqui;
Cuius in articulos adeo se gratia fudit,
Gratior ut toto non foret orbe sonus;
Illius hic merito posuit Florentia civis
Squarcialupi Antoni marmoris effigiem.

Lippi Brandolini.

Marmorea spectas nostrum sub imagine vultum,
Nostra magis fuerat suspicienda manus.
Hac ego sidereas parili discrimine voces
Expressi, aethereos aere imitante sonos.
Musarum archanos Phoebaeo e vertice cantus
Deduxi atque ipsas in nova templa deas.
Hac tristes animis potui depellere curas
Et miris hominum corda tenere modis.
Huc vel ab extremis terrarum finibus aures
Compulit innumeras nostra venire manus.
Quin etiam caelo capti nostra arte relicto
Ad sua consuerunt sacra venire dei.
Sed quando humanis fato est meta addita rebus,
Urbs quem audire nequit, grata videre cupit.
Nostrum igitur spectas manuum pro munere vultum,
Saxa animum nequeunt reddere, musa refert.

Francisci Ghiacceti.

Qui sim non refero; plenius exprimit
Quae supra caput est, fistula multiplex.
Tantum hoc: si careant pectora spiritu,
An canna haec tumidum nubila verberet?

Barptolemaei Paccii.

Mirum est, o lector, quod non ut Memnonis antrum
Antoni resonent marmora Squarcialupi.
Huius enim digitis lenibant dira furorem,
Sed magis hoc constat complacuisse deo.
Intonuit caelum nam quando Juppiter ardens,
Intonuit sacris organa, victor abit.
Antonio Squarcialupo
Patria monumentum virtutis.

Marcelli [Virgilii].

Qui poteram duras calamis Antonius aures
Et mulcere virum tristia corda meis,
Qui poteram omnigenos animi componere motus,
Hic prope culta mihi est organa in urbe locus.
Quosque his demulsi totiens hic vocibus, hic me
Marmoreum grati constituere patres.
Felix me populus cantante, beatior hoc sed
Ipse loco, auritum si mihi marmor erat.
Vive hospes cantuque animum nunc pasce superstes;
Obiecta haec nobis invidet Orcus humo.

Michaelis Divi Roffilli.

Dulcisonae virtus artis cum summa charisque
Antoni digitis ingenioque forent,
Orpheus, edocuit quem sese musica, necnon
Dircaeus vates, Zethus et ipse Linus,
Inventorque Lyrae Terpander, Phoebus et Anon,
Musae, Pan, Damon conticuere diu,
Cedentes modulis, quos hinc tunc arte magistri
Flabam: subter me cuius imago fuit
Marmorea egregiis post mortem civibus illi
Facta, malis noctu dempta sed inde viris
Invidia; sed restat honos, et vocibus hymnos
Organicis caelo personat aede meis.

Eiusdem.

Musica quicquid habet sonitus charitosque magistri
Antoni articulis ingenioque dedit.
Cuius cum vitae rupissent fila sorores,
Organicae vocis mutiit omne melos;

Et iacet ad tumulum Florentia, crine soluto,
Harmonia civis quod caret illa sui.
Sic placitum superis, ut caelo personet hymnos.
Musica sub saxo denique muta gemit.
Antonio Squarcialupo
Organistae cives
posuere.

Es folgt nun die eigentliche Handschrift mit mehrstimmigen Kompositionen über italienische Texte. Die einzelnen Stimmen sind hintereinander mit vollen schwarzen Noten auf 6 roten Linien notiert. Die Stücke sind nach Komponisten geordnet. Prächtige, ornamentreiche Miniaturen mit dem Bilde der Meister eröffnen die einzelnen Kompositionsreihen. Es sind vertreten:

Magister Johannes de Florentia (Cascia). fol. 1 r.—6 v.
Magister Jacobus de Bononia. fol. 7 v.—21 v.
Magister Ser. Ghirardellus de Florentia. fol. 25 v.—31 v.
Dominus Abbas Vincentius de Arimino. fol. 35 v. – 38 v.
Magister Laurentius de Florentia. fol. 45 v.—54 v.
Werke des Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia sollten auf fol. 56—71 Platz finden; es ist aber keine Komposition eingetragen.
Magister Dominus Donatus de Florentia. fol. 71 v.—79 r.
Magister Sere. Nicholaus Praepositus de Perugia. fol. 81 v.—96 v.
Magister Frater Bartolinus de Padua. fol. 101 v.—120 v.
Magister Franciscus cecus horganista de Florentia. fol. 121 v.—171 r.
Magister Frater Egidius et Guilielmus de Francia. fol. 173 v.—174 r.
Magister Zacherias Chantor Domini nostri Papae. fol. 175 v.—177 v.
Magister Frater Andreas Horghanista de Florentia. fol. 183 v.—194 v.
Ein Magister Jouannes horghanista de Florentia sollte mit seinen Werken die Blätter 195 v—216 einnehmen; vorhanden ist aber nur die Miniatur, die Kompositionen selbst sind nicht eingetragen.

Ich gebe nun im Folgenden den Inhalt des Bandes nach Textanfängen alphabetisch geordnet mit Angabe der Komponisten und der Dichter, soweit sich dieselben ermitteln ließen:

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Abbonda di virtu chi e sanza viçio	2	Franciscus caecus	156 r.
Adiu, adiu dous dame ioly	3	Franciscus caecus	164 v.
Agnel son bianco [1]	2	Johannes de Cascia	1 r.
Ai cenci ai toppi (Tenor) [2]		Zacherias C. D. N. P.	177 r.

1) Dichter: Franco Sacchetti (nach A. Cappelli, *Poesie musicali dei secoli 14, 15 e 16.* Bologna, Romagnoli 1868). Vgl. Parma, *Cod. Vitali 1081*, fol. 92.

2) Siehe den Text bei Carducci, *Cacce in rima dei secoli XIV e XV.* Bologna, Ditta N. Zanichelli, 1896, S. 54 f.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Alba colomba con suo verde ramo [1])	3	Bartolinus de Padua	105 v.
Alexandra lo spir	2	Franciscus caecus	135 r.
Allo spirar dell' arie	2	Ghirardellus de Flor.	28 r.
Alta serena luce io vegio	2	Egidius u. Guilielmus	174 r.
Altera luce d' angelic' aspetto	2	Franciscus caecus	156 v.
Altri n'ara la pena ed io 'l danno	2	Franciscus caecus	140 r.
Ama chi t'ama et sempre a buona fe	2	Bartolinus de Padua	118 v.
Ama, donna, chi t'ama in pura fede [2])	2	Franciscus caecus	164 v.
Amarsi li alti tuo gentil costumi	3	Franciscus caecus	156 v.
Amor c'al tuo suggetto	3	Franciscus caecus	140 v.
Amor che nel pensier mie vive	2	Bartolinus de Padua	109 r.
Amor con fede seguito sperando	2	Franciscus caecus	130 r.
Amor gia lungo tempo el tuo bel foco	3	Andreas de Florentia	186 r.
Amor i mi lamento d'esta dea	2	Andreas de Florentia	188 v.
Amor in uom gentile	3	Franciscus caecus	152 r.
Amor vol chi cosi ti sie subgetto	1	Laurentius de Flor.	48 r.
Angelica bilta venut' e in terra	2	Franciscus caecus	123 v.
Apposte messe veltri [3])	2	Laurentius de Flor.	49 v.
Appress' un fiume chiaro [4])	2	Johannes de Florentia	5 v.
Aquila al terra ferma	3	Jacobus de Bononia	8 v.
Ara tu pieta mai di me	2	Franciscus caecus	140 r.
Astio non mori mai	3	Andreas de Florentia	187 r.
Ay schosolato ed amoroso	2	Vincentius de Arimino	37 v.
Benche crudele siate state	2	Franciscus caecus	135 v.
Benche la bionda treça	2	Franciscus caecus	152 v.
Benche lontan mi trovo [5])	2	Zacherias cantor	176 r.
Benche ora piova pur buon temp' aspetto	2	Franciscus caecus	158 v.
Benche partir da te molto mi doglia [6])	2	Nicolaus de Perugia	92 v.
Ben di fortuna non fa ricc' altrui [7])	2	Nicolaus de Perugia	89 v.
Cacciando per gustar di quel tesoro [8])	2	Zacherias cantor	176 v.
Cacciand' un giorn' alla vaga foresta [9])	2	Ghirardellus de Flor.	29 v.
Cara mie donna i vivo	3	Franciscus caecus	161 r.
Caro signor palesa la tuo leggi	3	Franciscus caecus	163 v.
Che c'altra donna bella	2	Andreas de Florentia	188 v.

1) Zum Text vergl. Carducci, *Opere* VIII, 363.

2) Dichter: Franciscus caecus (nach F. Trucchi, *Poesie it. inedite* II, 155).

3) Dichter: Niccolò Soldanieri. Vgl. Giosue Carducci, *Cacce in rima*, S. 19 f. Siehe auch F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 187. 4) Trucchi II, 168.

5) Der Text findet sich auch in *Cod. E 56* der Ambrosiana zu Mailand.

6) Dichter: Franciscus caecus. Nach F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 154; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate* (Pisa 1871), S. 320.

7) Dichter: Niccolò Soldanieri. Nach F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 191 f.; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 288.

8) Carducci, *Cacce in rima*, S. 51 ff. 9) Carducci, *Opere* VIII, 372.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Che cos' e quest amor	3	Franciscus caecus	163 r.
Che fai, che pensi [1]	2	Franciscus caecus	157 v.
Che pena e quest 'al cor	3	Franciscus caecus	130 v.
Chi amo non me riposto	2	Nicolaus de Perugia	82 r.
Chi ben soffrir non po [2]	2	Nicolaus de Perugia	88 v.
Chi piu le vuol sapere	2	Franciscus caecus	126 v. und 166 v.
Chi pregio vuol in virtu pong 'amore	2	Franciscus caecus	157 r.
Chi puo servir a suo possança	2	Bartolinus de Padua	113 v.
Chi tempo a et per vilta tempo aspętta	2	Bartolinus de Padua	112 r.
Ciascun faccia per se [3]	2	Nicolaus de Perugia	90 r.
Ciascun vuole narrar (Tenor)		Franciscus caecus	121 v.
Cogliendo per un prato ogni fior bianco [4]	2	Nicolaus de Perugia	93 v.
Cogli ochi assai ne miro	2	Franciscus caecus	157 v.
Com 'al seguir costei amor	2	Franciscus caecus	153 v.
Come da lupo pecorella presa [5]	2	Donatus de Florentia	78 r.
Come in sul fonte fu presso narcisso [6]	2	Laurentius de Flor.	52 r.
Come la gru quando per l'aria vola [7]	2	Nicolaus de Perugia	91 v.
Come selvaggia fera fra le fronde [8]	2	Nicolaus de Perugia	90 v.
Con gran furor feci l'aperto chiuso	2	Jacobus de Bononia	18 v.
Con levrieri et mastini	2	Ghirardellus de Flor.	27 v.
Contemplar le gran cose c'e honesto	3	Franciscus caecus	153 r.
Conviensi a fede fe	3	Franciscus caecus	152 v.
Cosa crudel m'ancide	2	Andreas de Florentia	185 v.
Cosa nulla piu fec 'amori	3	Franciscus caecus	132 r.
Cosi pensoso com' amor mi guida [9]	2	Franciscus caecus	128 v.
Creatura gentil animal (Contratenor)		Jacobus de Bononia	9 r.
Dada a chi avaregia [10]	2	Laurentius de Flor.	50 v.
Dal cielo scese per iscala d'oro	2	Donatus de Florentia	78 v.

1) Siehe den Text bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 161.

2) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Med. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Pal. CCV*). Text liegt vor bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 238.

3) Dichter: Niccolò Soldanieri (vgl. F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 192).

4) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 352. 5) Dichter: Niccolò Soldanieri (nach A. Cappelli, *Poesie musicali*). Siehe ferner G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 270. Text auch enthalten in Florenz, Med. Laur. *184*, fol. 88.

6) Dichter: Giov. Boccaccio. Text bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 175.

7) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palatin. CCV*). Text bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 255.

8) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palatin. CCV*). Text bei Carducci, *Cantilene e Ballate*, S. 254.

9) Siehe den Text bei Carducci, *Cacce in rima*, S. 41.

10) Dichter: Niccolò Soldanieri (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 196 f.). Siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 270.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Dal traditor non si puo l'uom guardare	2	Andreas de Florentia	185 v.
D'amor mi biasmo chi chesse ne lodi	2	Franciscus caecus	145 v.
Dappo c'a te rinasce 'l crudo core	2	Franciscus caecus	151 r.
Da poi che 'l sole i dolci raçi asconde [1]	2	Nicolaus de Perugia	82 v.
Da poi che va mia donna in altra parte	2	Franciscus caecus	158 v.
Da poi che vedi 'l mie fedel' amare	2	Franciscus caecus	150 r.
Debba l'anim' altero in cio che da	3	Franciscus caecus	145 v.
De che faro signore	3	Andreas de Florentia	193 r.
De che mi giova dimandar merçede	2	Franciscus caecus	149 r.
De come ben mi sta	2	Nicolaus de Perugia	92 v.
De dimmi tu che seco si fregiato	3	Franciscus caecus	125 v.
De non fugir da me tuo vaga vista	2	Franciscus caecus	144 v.
Deponi amor a me	1	Ghirardellus de Flor.	30 v.
De pon' quest' amor giu dic' a te [2]	2	Franciscus caecus	144 r.
De quanto fa gran mal chi rompe fede	2	Andreas de Florentia	190 r.
De sospirar sovente	2	Franciscus caecus	149 v.
Devolgi gli ochi a me	2	Franciscus caecus	146 r.
Dico vi per certança	2	Zacherias cantor	176 r.
Di novò e giunt' un cavalier errante	2	Jacobus de Bononia	11 v.
Dio mi guardi di peggio [3]	2	Nicolaus de Perugia	87 v.
Di riva in riva mi guidav' amore [4]	2	Laurentius de Flor.	51 v.
Dolce speranza d' amoroso foco	2	Andreas de Florentia	190 v.
Dolgo mi a voi maestri del mie canto	3	Laurentius de Flor.	52 v.
Donna bench'i mi parta	3	Andreas de Florentia	183 v.
Donna che d' amor senta	2	Franciscus caecus	150 v.
Donna con vo' rimane l' alma mie	2	Franciscus caecus	144 r.
Donna gia fu gentile [5]	2	Johan. de Cascia (Flor.)	4 v.
Donna i prego amor	3	Franciscus caecus	145 r.
Donna l'altrui mirar [6]	1	Ghirardellus de Flor.	31 v.
Donna la mie partença	2	Franciscus caecus	151 r.
Donna languir mi fay	2	Franciscus caecus	149 r.
Donna l'animo tuo pur fuge amore	2	Franciscus caecus	151 v.
Donna legiadra di çafir vestita	2	Bartolinus de Padua	108 v.
Donna 'l tuo partimento	3	Franciscus caecus	149 v.
Donna perche mi spregi	2	Franciscus caecus	144 v.
Donna per farmi guerra	3	Franciscus caecus	146 v.
Donna s'amor minuita	2	Egidius et Guilielmus de Francia	175 r.
Donna se 'l cor t'o dato [7]	2	Franciscus caecus	153 v.

1) Siehe den Text bei Carducci, *Cacce in rima*, S. 49 f.

2) Dichter: Franciscus caecus. Vgl. F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 153; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 318.

3) F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 164. 4) Carducci, *Opere* VIII, 356.

5) Ebenda S. 367. 6) Zum Text vergleiche Florenz, Marucelliana *C 155*, fol. 54.

7) Dichter: Franciscus caecus. Nach F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 156 f. — Text enthalten in Florenz, Kod. *Strozzi 1041*.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Donna se per te moro	2	Andreas de Florentia	191 r.
Donna se raçi de begli ochi [1]	2	Andreas de Florentia	185 r.
Donna si t'o fallito	2	Franciscus caecus	158 r.
Donna tu prendi sdegno	2	Franciscus caecus	146 v.
Donne e fu credença d'una donna [2]	1	Laurentius de Flor.	51 r.
D'or pomo incomincio nell' aer fino	2	Donatus de Florentia	74 v.
Duolsi la vita et l'anima	2	Franciscus caecus	145 r.
Echo la primavera	2	Franciscus caecus	135 r.
Egli e mal far le fusa	2	Nicolaus de Perugia	82 r.
El gran disio et la dolce sperança	3	Franciscus caecus	147 r.
El mie dolce sospir	3	Franciscus caecus	147 v.
El nome çovane val donna fuçire	3	Bartolinus de Padua	114 v.
Entrava Phebo con lucenti raçi	2	Jacobus de Bononia	20 v.
E piu begli ochi che lucess' ormay	3	Andreas de Florentia	186 v.
Faccia chi dee sel po che passa l'ora	2	Donatus de Florentia	75 v.
Fa metter bando et comandar amore [3]	2	Franciscus caecus	123 r.
Fatto m'a serv' amore	2	Franciscus caecus	148 v.
Fenice fu e vissi [4]	2	Jacobus de Bononia	16 v.
Ferito m'a (gia) d'un amoroso dardo	2	Zacherias cantor	175 v.
Fili paion di fin' or lavorati	2	Andreas de Florentia	194 v.
Fior di dolceça sei	2	Franciscus caecus	148 r.
Fortuna ria amor et crudel donna [5]	2	Franciscus caecus	147 v.
Fra mille corvi una cornachia bianca	2	Joh. de Cascia (Flor.)	6 v.
Fugite gianni bacco dal aquila furone	2	Andreas de Florentia	189 v.
Gentil aspetto in cui la mente mia [6]	2	Franciscus caecus	133 r.
Gia d'amore sperança ebbi	2	Franciscus caecus	160 r.
Gia era 'l sol da tutte parti ascoso	2	Vincentius de Arimino	38 v.
Gia furon le dolce mie pregiatè (Contra)		Franciscus caecus	122 r.
Gia non biasim' amor	3	Franciscus caecus	169 v.
Gia perch'i penso nella tuo partita	2	Franciscus caecus	169 r.
Gioia di novi odori	2	Bartolinus de Padua	119 v.
Giovine donna vidi star	2	Franciscus caecus	160 v.
Giovine vagha i non senti giammay	2	Franciscus caecus	160 r.
Giunta vaga bilta con gentileça	3	Franciscus caecus	160 v.
Gli ochi che in prima tanto bel piacere [7]	2	Franciscus caecus	148 v.

1) Text bei Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 169.

2) Dichter: Niccolò Soldanieri (vgl. F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 189; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 284).

3) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 381. 4) Text ebenda S. 364.

5) Text bei Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 166 f. 6) Dichter: Franciscus caecus (der Text liegt vor bei G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 317).

7) Dichter: Franciscus caecus (vgl. F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 157). Text auch enthalten in Florenz, Kod. *Strozzi 1041*.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Gran piant' agli ochi greve dogli' al core	3	Franciscus caecus	133 v.
Gridavan li pastor' per la campagna [1]	2	Vincentius de Arimino	38 r.
Guard' una volta	3	Franciscus caecus	161 v.
I be sembianti co bugiardi effetti	3	Bartolinus de Padua	102 v.
I credo chi dormiva	2	Laurentius de Flor.	53 v.
I fu gia bianc' uccel con piuma d'oro	2	Donatus de Florentia	78 v.
I fu gia usignolo [2]	2	Donatus de Florentia	73 v.
I fu tuo servo, amore, in verd' etate	2	Franciscus caecus	165 v.
Il megli' e pur tacere	2	Nicolaus de Perugia	81 v.
Il suo bel viso	2	Franciscus caecus	141 v.
I mi son un che pelle frasc'andando [3]	2	Jacobus de Bononia	17 v.
Imperial sedendo fra piu stelle	2	Bartolinus de Padua	109 v.
In forma quasi tra 'l veghiar e'l sono [4]	3	Vincentius de Arimino	36 r.
In somm' alteça t'a posta natura	2	Franciscus caecus	169 v.
Intrando ad abitar per una selva	2	Ghirardellus de Flor.	31 r.
In verde prato appadiglion	2	Jacobus de Bononia	14 r.
I o perduto l'alber e'l timone	2	Donatus de Florentia	76 v.
I piango lasso 'l tempo che passato	2	Franciscus caecus	136 r.
I priego amor et la vostra biltate	3	Franciscus caecus	162 r.
I senti gia come l'arco d'amore	2	Jacobus de Bononia	15 v.
I son c'a seguitar fiere selvaggie	2	Nicolaus de Perugia	96 v.
Ita se n'era star nel paradiso [5]	2	Laurentius de Flor.	45 v. u. 46 v.
Ita se n'era star nel paradiso	2	Vincentius de Arimino	35 v.
Ita veder ciascun per maraviglia	2	Nicolaus de Perugia	92 r.
I vegio c'a natura piacque et piace	2	Franciscus caecus	136 v.
I vivo amando sempre	1	Ghirardellus de Flor.	28 v.
I vo bene a chi vol bene a me [6]	1	Ghirardellus de Flor.	29 r.
La bella et la veççosa cavriola [7]	2	Ghirardellus de Flor.	27 r.
La bella stella [8]	2	Johan. de Cascia (Flor.)	1 v.
La bonda treça	2	Franciscus caec. de Flor.	126 v.
La divina giustitia d'amor brusa	2	Andreas de Florentia	184 r.
La dolce vista che dagli ochi [9]	2	Franciscus caecus	150 r.
La donna mia vol essere	2	Nicolaus de Perugia	93 v.
La douce çere d'un fier animal [10]	3	Bartolinus de Padua	101 v.

1) Text siehe bei Carducci, *Opere* VIII, 345.

2) Dichter: Niccolò Soldanieri (vgl. zum Text G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 275). 3) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 323 f. und Trucchi II, 168.

4) Vgl. Carducci, *Cacce in rima*, S. 42 f. 5) Zweimal notiert.

6) Dichter: Niccolò Soldanieri. Vgl. F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 197; siehe auch Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 290. 7) Carducci, *Opere* VIII, 372.

8) Text bei F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 159. 9) Text ebenda II, 161.

10) Text siehe bei A. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti ritrovi e ragionamenti del 1389 Romanzo di Giovanni da Prato* (Bologna, Romagnoli 1867) I, 231.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
La fiera testa che d'uman si ciba [1])	2	Nicolaus de Perugia	95 v.
La fiera testa che d'uman si ciba	2	Bartolinus de Padua	104 v.
L'alma legiadra del tuo viso pio	2	Franciscus caecus	155 v.
L'alma mie piange et mai non puo	3	Franciscus caecus	131 r.
La mala lingua, d'ogni mal radice	2	Franciscus caecus	140 v.
La mente mi riprende [2])	3	Franciscus caecus	150 v.
L'antica fiamma e'l dolce bel disio	2	Franciscus caecus	155 v.
L'aquila bella negra pellegrina	2	Ghirardellus de Flor.	30 r.
La sacrosanta carita [3])	2	Bartolinus de Padua	103 v.
Lasso di donna vana inamorato	3	Franciscus caecus	132 v.
Lasso per mie fortuna	3	Franciscus caecus	131 v.
L'aspetto e qui et lo spirito	2	Franciscus caecus	151 v.
L'aspido sordo e'l tirello scorçone	2	Donatus de Florentia	77 v.
L'aurate chiome nodose	2	Bartolinus de Padua	107 v.
L'invido perlo benche	2	Bartolinus de Padua	116 v.
Lo lume vostro dolce mio signore	2	Jacobus de Bononia	15 v.
L'onesta tuo bilta	2	Franciscus caecus	155 r.
Lucea nel prato d'amorosi fiori	2	Franciscus caecus	127 r.
Lucida pecorella [4])	2	Donatus de Florentia	73 v.
Lucida petra o margherita	2	Jacobus de Bononia	19 v.
Madonna bench'i miri	2	Bartolinus de Padua	110 v.
Mai' non s'andra	2	Franciscus caecus	141 r.
Mentre che 'l vago viso	2	Nicolaus de Perugia	89 r.
Mille merçe amor	2	Egidius et Guilielmus de Francia	173 v.
Miracolosa tuo sembiança	2	Bartolinus de Padua	111 v.
Molto mi piace chi non dice face	2	Nicolaus de Perugia	83 r.
Morra la 'nvidia ardendo	2	Andreas de Florentia	189 r.
Mostro mi amor gia fra le verdi frondi [5])	2	Franciscus caecus	124 v.
Movita pietade, donna benigna	2	Zacherias cantor	176 r.
Muort' ora ma de misero dolente	3	Franciscus caecus	129 v.
Musica son che mi dolgo piangendo [6])	3	Franciscus caecus	121 v.
Nascoso el viso stava	2	Joh. de Cascia (Flor.)	3 v.
Nel bel giardino [7])	2	Jacobus de Bononia	9 v.
Nel chiaro fiume di diletto [8])	2	Laurentius de Flor.	48 v.
Nella mie vita sento men venire	3	Franciscus caecus	168 v.

1) Vgl. *Il Paradiso degli Alberti* I, 231; Trucchi II, 159; Carducci, *Opere* VIII, 389.

2) Der Text findet sich abgedruckt bei Carducci, *Cantilene*, S. 155.

3) Dichter: Giovanni Dondi (nach A. Cappelli, *Poesie musicali*). Zum Text vergleiche auch Venedig, San Marco, *Cod. 223*, *classe XIV*, *fol. 69* (Cappelli).

4) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 391. 5) Text ebenda, S. 390.

6) Text ebenda, S. 320. 7) Text bei Trucchi II, 167.

8) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 357.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Nella partita pians' or gli ochi mie	2	Franciscus caecus	139 r.
Nella piu cara parte del mie core	2	Franciscus caecus	169 r.
Nell aqua chiara et dolce pescando[1]	3	Vincentius de Arimino	36 v.
Nella tuo luce tien la vita	2	Franciscus caecus	134 v.
Nel meço a sei paon[2]	2	Johannes de Florentia	3 v.
Nel meço gia del mar la navicella[3]	2	Nicolaus de Perugia	81 v.
Nel sommo grado et sanç' error	2	Bartolinus de Padua	118 r.
Nen ciascun mie pensiero	3	Franciscus caecus	139 v.
Nessun ponga sperança	3	Franciscus caecus	162 v.
Nessun provo giama si vi e fortuna	2	Franciscus caecus	159 r.
Non al suo amante piu Diana piacque	2	Jacobus de Bononia	10 v.
Non a Narcisso fu piu amar lo spechio	2	Franciscus caecus	125 r.
Non ara ma' pieta questa mie donna[4]	3	Franciscus caecus	134 v.
Non correr troppo et tien la mano al freno	3	Bartolinus de Padua	116 r.
Non creder donna che nessuna sia[5]	2	Franciscus caecus	136 v.
Non dispregiar virtu[6]	2	Nicolaus de Perugia	87 r.
Non do la colp' a te del duol che porto	3	Franciscus caecus	134 v.
Non gia per mie fallir, legiadra donna	2	Andreas de Florentia	192 r.
Non ne speri merçede chi e sança pietate	2	Andreas de Florentia	189 v.
Non per chi speri donna oma in te	1	Laurentius de Flor.	48 r.
Non per fallir di me tuo vista pia	2	Franciscus caecus	168 r.
Non piu dogli' ebbe Dydo	3	Andreas de Florentia	193 v.
Non si connosce 'l ben	2	Nicolaus de Perugia	84 v.
Non so che di me fia	1	Nicolaus de Perugia	86 v.
Non so quale mi voglia	1	Laurentius de Flor.	47 r.
Non vedi tu amore	1	Laurentius de Flor.	47 v.
Non voler donna me di morte cruda	2	Zacherias cantor	175 v.
Ochi dolenti mie che pur piangete	2	Franciscus caecus	135 v.
O cieco mondo di lusinghe pieno[7]	2	Jacobus de Bononia	11 v.
O dolc' appress' un bel perlaro fiume[8]	2	Jacobus de Bononia	14 v.
O fanciulla Giulia con te sara[9]	3	Franciscus caecus	159 v.

1) Text bei Carducci, *Cacce in rima*, S. 44 f. 2) Carducci, *Opere* VIII, 363.

3) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Med. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palat. CCV*). Text bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 257.

4) Dichter: Bindo d'Alesso Donati. Den Text siehe bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 309 f.

5) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Med. Laur., *Ashburnam 574* und ebenda, Bibl. Naz. Centr., *Palat. CCV*). Der Text liegt vor bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 239.

6) Dichter: Steffano di Cino Merciaio (siehe F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 146; vgl. auch G. Carducci, *Cantilene*, S. 315 und *Opere* VIII, 385).

7) Dichter: Guido Cavalcanti (vgl. Carducci, *Opere* VIII, 386).

8) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 358.

9) Dichter: Franciscus caecus (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 154; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 319).

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
O giustitia regin' a 'l mondo freno[1])	2	Nicolaus de Perugia	84 v.
Ogn' or mi trovo piu d'amor costretto	2	Franciscus caecus	136 r.
O in Italia felice Liguria[2])	2	Jacobus de Bononia	17 v.
O perlaro gentil che dispogliato[3])	2	Johannes de Florentia	4 v.
O pianta vagha che nel alto monte	2	Franciscus caecus	128 r.
O retta l'alma mia	2	Franciscus caecus	141 r.
Orsun, gentili spiriti[4])	3	Franciscus caecus	142 r.
O sommo spechio di ciascun pianeto	3	Nicolaus de Perugia	94 v.
O tu cara scientia mia, musica[5])	2	Johannes de Florentia	5 v.
Oyme el core non piu	2	Franciscus caecus	141 v.
Partesi con dolore	3	Franciscus caecus	154 v.
Passando con pensier per un boschetto[6])	3	Nicolaus de Perugia	85 v.
Per allegreça del parlar d'amore	2	Franciscus caecus	159 r.
Perche cançat' e 'l mondo dal antico	2	Bartolinus de Padua	115 r.
Perche di novo sdegno el petto[7])	3	Franciscus caecus	164 r.
Perche languir mi fai	2	Andreas de Florentia	188 r.
Perche tuo servo e subgetto (Tenor)		Franciscus caecus	164 r.
Perche veder non posso 'l vostr'aspetto	3	Andreas de Florentia	194 r.
Per fanciulleça tenera	3	Andreas de Florentia	194 v.
Per figura del cielo	2	Bartolinus de Padua	104 v.
Per la belleça che mie donn' adorna	2	Franciscus caecus	165 r.
Per la mie dolce piaga	3	Franciscus caecus	143 r.
Per la 'nfluença di Saturn' e Marte	2	Franciscus caecus	126 v.
Per la ver honesta che teco regna	2	Andreas de Florentia	191 v.
Per non far lieto alcun della mie doglia	1	Ghirardellus de Flor.	29 r.
Per prender cacciagion legiadra[8])	2	Ghirardellus de Flor.	30 v.
Per seguir la sperança che m'ancide[9])	3	Franciscus caecus	166 r.
Per servar umilta la mente spera	2	Franciscus caecus	168 v.
Per un amante rio tal pena sento	2	Franciscus caecus	166 v.
Per un verde boschetto seguito	3	Bartolinus de Padua	120 v.
Piaçesse a dio chi non fossi	2	Egidius et Guilielmus de Francia	173 v.

1) Dichter: Giovanni Boccaccio (nach Cappelli, *Poesie musicali*). Andere Textquellen: Bibl. Med. Laur. *43 plut. 40*, fol. 46 und Parma, Cod. *Vitali 1081*, fol. 91' (Cappelli). Vgl. auch Carducci, *Opere* VIII, 391.

2) Text ebenda, S. 392. 3) Text bei Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 166.

4) Dichter: Franciscus caecus (?) (siehe den Text bei G. Carducci, *Cantilene*, S. 321 nach Wesselofsky, *Paradiso degli Alberti*).

5) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 321 f.

6) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Med. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palat. CCV*). Text bei Carducci, *Cacce in rima*, S. 25.

7) Text bei Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 163.

8) Text in Florenz, Marucelliana, *C 155*, fol. 54. S. auch Carducci, *Opere* VIII, 371.

9) Dichter: Franciscus caecus (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 156). Text enthalten in Florenz, Kod. *Strozzi 1041*.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Pianto non partira dagli ochi	3	Andreas de Florentia	192 v.
Piu non mi curo	2	Johannes de Florentia	1 v.
Poc' amor ne begli ochi	2	Franciscus caecus	168 r.
Po che di simil foco ardi	2	Franciscus caecus	138 v.
Po che partir convien mi donna cara	3	Franciscus caecus	165 v.
Poi che da te mi convien partir via	2	Franciscus caecus	142 v.
Posando sovr 'un acqua in sogno[1])	2	Jacobus de Bononia	10 v.
Posto che dal aspetto sie allungato	3	Franciscus caecus	154 r.
Povero çappator in chiusa valle	2	Laurentius de Flor.	54 v.
Povero pellegrin salit' il monte[2])	2	Nicolaus de Perugia	84 r.
Presuntion da ignorança procede	3	Andreas de Florentia	184 v.
Prima virtute e constringer la lingua	2	Jacobus de Bononia	12 v.
Qual legge move la volubil rota	2	Bartolinus de Padua	119 v.
Qual novita cor duro ad amar	2	Bartolinus de Padua	111 r.
Qual perseguita dal suo servo	2	Nicolaus de Perugia	83 v.
Quando gli raggi del sol	2	Nicolaus de Perugia	88 v.
Quando la terra partorisce 'l verde	2	Bartolinus de Padua	106 v.
Quando necessita sprona	2	Bartolinus de Padua	107 v.
Quando vegio rinovellar i fiori	2	Jacobus de Bononia	9 r.
Quanto piu caro fay	3	Franciscus caecus	143 v.
Quel degno di memoria	2	Bartolinus de Padua	113 v.
Quel sol che raça sempre nel cor mio	3	Franciscus caecus	138 v.
Quel sole che nutrica 'l gentil fiore	2	Bartolinus de Padua	106 v.
Questa fanciull' amor falla mi pia	3	Franciscus caecus	138 r.
Questa legiadra luce arde 'l mie core	2	Andreas de Florentia	190 v.
Ricorditi di me madonna mia	2	Bartolinus de Padua	117 r.
Rott' e la vela, l'arbor e lantenna	2	Nicolaus de Perugia	87 v.
S'andra sança merçe di tempo in tempo	2	Franciscus caecus	167 r.
Sedendo all' ombra d'una bella mandorla	2	Johannes de Florentia	2 v.
Seguendo 'l canto d'un uccel selvaggio	2	Donatus de Florentia	72 v.
Se la nimica mie fortun amore	2	Franciscus caecus	167 v.
Se la vista soave degli ochi	2	Franciscus caecus	137 v.
Selvagia fera di Dyana serva	3	Franciscus caecus	137 r.
Sempre con umilta	2	Nicolaus de Perugia	89 v.
Sempre donna t'amai	2	Bartolinus de Padua	112 v.
Sempre giro caendo 'l tuo bel viso	2	Franciscus caecus	170 v.
Sempre si trova in alta donna amore	2	Bartolinus de Padua	103 r.
Senti tu d'amor donna	2	Donatus de Florentia	72 v.
Sento d'amor la fiamma[3])	1	Laurentius de Flor.	50 r.

1) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 365 f.

2) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Bibl. Med. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palat. CCV*). Text bei Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 264.

3) Dichter: Messer Gregorio Calonista da Firenze (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 147; siehe auch G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 313).

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Se premio di virtu	2	Bartolinus de Padua	113r.
Se pronto non sara l'uom	2	Franciscus caecus	170r.
Serva chi puo a fede	2	Bartolinus de Padua	115v.
Si com' al canto della bella yguana	2	Jacobus de Bononia	19v.
Si dolce non sono con lyr' orpheo	3	Franciscus caecus	123v.
Sie maladetta l'ora 'l di che venni	2	Franciscus caecus	170v.
Si forte volava pernice bella[1]	2	Ghirardellus de Flor.	26r.
Si fossi certo del dover morire	3	Franciscus caecus	138r.
Si monaccordo, gentile stromento	2	Donatus de Florentia	76v.
Si ti son stato et vogli esser fedele	2	Franciscus caecus	142v.
Sol mi trafigge 'l cor l'aquila bella	2	Zacherias cantor	177v.
Somma felicita, sommo tesoro[2]	2	Franciscus caecus	127v.
Sopra la riva d'un corrente fiume[3]	2	Laurentius de Flor.	48v.
Sotto candido vel dolce risguardo	3	Andreas de Florentia	187v.
Sotto l'imperio del possente prinçe[4]	3	Jacobus de Bononia	7v.
Sotto verdi fraschetti molti augeli	2	Ghirardellus de Flor.	26v.
Sovran uccello se fra tutti gli altri[5]	2	Donatus de Florentia	75v.
Stato nessun ferma	2	Nicolaus de Perugia	89v.
Stracciasi panni dosso	2	Jacobus de Bononia	21v.
Strinçe la man ognuno	2	Bartolinus de Padua	106r.
Tal mi fa guerra[6]	2	Nicolaus de Perugia	91r.
Tal sotto l' acqua pesca	2	Nicolaus de Perugia	86v.
Tante belleççe in questa donna	2	Franciscus caecus	139r.
Tanto che siat' aquistati nel giusto	2	Jacobus de Bononia	14v.
Tanto di mio cordoglio	2	Bartolinus de Padua	117v.
Tanto soavemente volando in ver	2	Jacobus de Bononia	16v.
Togliendo l'una all' altra[7]	2	Johannes de Florentia	3r.
Tosto che l' alba del bel giorn' appare	3	Ghirardellus de Flor.	25v.
Tu che l' oper' altrui vuo giudicare	2	Franciscus de Florentia	122v.
Tuo gentil cortesia mi legha	2	Bartolinus de Padua	119r.
Tutta soletta sigia mormorando	2	Egidius et Guilielmus de Francia	174r.
Uccel di dio (Tenor)[8]		Jacobus de Bononia	8v.
Una colomba candid' e gentile[9]	2	Franciscus caecus	129r.
Una çolomba piu che neve bianca[10]	2	Ghirardellus de Flor.	28v.

1) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 371.

2) Dichter: Franco Sacchetti (nach A. Cappelli, *Poesie musicali*). Zum Text vergleiche auch Kod. Vitali, Parma *1081*, Med. Laur. *43 plut. 40.*

3) Dichter: Franco Sacchetti (nach Florenz, Med. Laur., *Ashburnam 574* und Naz. Centr., *Palatina CCV*). Text bei Carducci, *Opere* VIII; 378; *Cantilene*, S. 252; *Cacce*, S. 34.

4) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 366 f. 5) Text ebenda, S. 388.

6) Text ebenda, S. 385. 7) Text ebenda, S. 352. 8) Text ebenda, S. 387.

9) Text ebenda, S. 362. 10) Text ebenda, S. 362.

Textanfang	Stimmenzahl	Textanfang	folio
Un bel girfalco scese alle mie grida [1])	2	Donatus de Florentia	71 v.
Un bel sparver gentil di penna	2	Jacobus de Bononia	9 v.
Un cane, un' occa et una vecchia paçça [2])	2	Donatus de Florentia	74 v.
Uselletto selvagio per stagione [3])	3	Jacobus de Bononia	12 v. u.13 v.
Vaga fanciulla legiadr'e veçosa	2	Franciscus caecus	165 r.
Va pure amore colle reti tue	2	Franciscus caecus	171 r.
Vendetta far dovrei, ma la ingiuria (Contratenor)		Franciscus caecus	164 r.
Vestissi la cornachia d'altrui penna	2	Jacobus de Bononia	20 v.
Vidi com' amor piacque di mostrarmi	2	Nicolaus de Perugia	93 r.
Vidi nell' ombra d'una bella luna	2	Laurentius de Flor.	47 v.
Vidi ti donna gia vaga d'amore	2	Franciscus caecus	171 r.
Virtu loco non ci a perche gentile [4])	2	Nicolaus de Perugia	96 r.
Vita non e piu miser' e piu ria	2	Franciscus caecus	167 r.
Voi non voi l' oro, posseghono danari	2	Andreas de Florentia	189 r.
Vola el bel sparver	2	Jacobus de Bononia	18 v.

Mit der Handschrift Pal. 87 korrespondiert der Kodex cartaceus sec. 14/15 **Panciatichi 26** (14. III. 26.) **der Nationalbibliothek zu Florenz** [5]). Er besteht aus 5 + 110 Folioblättern und enthält 151 italienische sowie 24 französische mehrstimmige Gesänge. Letztere sind bis auf wenige erst später in die Lücken eingetragen, die die ursprüngliche Handschrift aufwies. Auf den Vorsetzblättern 2—4 findet sich ein von späterer Hand hinzugefügtes roh nach dem Alphabet geordnetes fragmentarisches Inhaltsverzeichnis; die Buchstaben A bis Anfang G fehlen. Die Kompositionen sind wie jene des Squarcialupi-Kodex auf 6 Linien mit vollen schwarzen Noten aufgezeichnet. Drei der später eingetragenen Stücke, nämlich *Bonte bialte*, *Invidia nimica* und *Le firmament*, sind mit weißen Noten notiert.

Ich lasse ein genaues Verzeichnis des Inhalts folgen. Die später nachgetragenen Stücke sind mit einem Stern, die auch im Kodex Pal. 87 der Biblioteca Laurenziana vorkommenden Gesänge mit einem Kreuz versehen. Bei einem anonymen Satze war der Verfasser an Hand von Kodex Chantilly *1047* (Ch.) festzustellen.

1) Dichter: Niccolò Soldanieri (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 195; siehe auch G. Carducci, *Cantilene*, S. 277 f.).

2) Zum Text vgl. Carducci, *Opere* VIII, 382.

3) Zweimal komponiert.

4) Dichter: Niccolò Soldanieri (siehe den Text bei G. Carducci, *Cantilene*, S. 272).

5) Auf diesen Kodex macht Riccardo Gandolfi in seinem Aufsatze *Di una ballata con musica del secolo XIV* (La Nuova Musica I, 12) die Musikwelt zuerst aufmerksam.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	fol.
†Alexandra lo spir	2	D. Francesco da Firenze	37
All' ombra d'un perlaro	2	M. Piero	61
†Ama donna chi t'ama [1])	2	D. Francesco da Firenze	8
†Amarsi li alti tuo gentil costumi	3	D. Francesco da Firenze	63
Amor in te spera gia lungo tempo	3	D. Francesco da Firenze	29
†Amor in uom gentile	3	D. Francesco da Firenze	34
†Apposte messe veltri [2])	2	Ser. Lorenzo da Firenze	76
†Aquila al tera ferma	3	Jacopo da Bologna	91
*Bonte bialte	3		14
†Caro signor palesa la tuo leggi	3	D. Francesco da Firenze	25
Chavalchando con un giovine	2	M. Piero	91
†Che cos' e quest' amor	3	D. Francesco da Firenze	37
†Che pen' e quest' al cor	3	D. Francesco da Firenze	36
†Chi pregio vuol in virtu	2	D. Francesco da Firenze	11
Chon bracchi assai [3])	3	M. Piero	93
Chon bracchi assai	3	M. Giovanni da Firenze	94
*Cigne vermeil	3		102
†Cogli ochi assai ne miro	2	D. Francesco da Firenze	50
†Com' al seguir costei amor	2	D. Francesco da Firenze	49
Come 'l potes' tu far	2	Ser. Donato da Firenze	81
Con dolce brama	3	M. Piero	99
†Conviensi a fede fe	3	D. Francesco da Firenze	32
†Cosa nulla piu fec' amor	3	D. Francesco da Firenze	35
†Cosi pensoso com' amor mi guida [4])	2	D. Francesco da Firenze	45
†D'amor mi biasmo	2	D. Francesco da Firenze	3
De ce que fol pense	3	P. des molins (Ch)	87
De come dolcemente	2	M. Giovanni da Firenze	53
†De non fugir da me	3	D. Francesco da Firenze	32
*De petit [5])	3	Guillaume de Machaut	100
†De pon quest' amor giu [6])	2	D. Francesco da Firenze	2
De sotto 'l verde vidi gli ochi vaghi	2	M. Giovanni da Firenze	51
*De toutes flours [7])	3	Guillaume de Machaut	100
†Devolgi gli ochi a me	2	D. Francesco da Firenze	12
†Di nuov' e giunto un cavalier errante	2	M. Jacopo da Bologna	68
†Di riva in riva mi guidav' amore	2	Ser. Lorenzo da Firenze	79
Divennon gli ochi mie nel partir duro lagrimosi	3	D. Francesco da Firenze	40
†Donna gia fu legiadra inamorata [8])	2	M. Giovanni da Firenze	57

1) Dichter: Francesco Landino. 2) Dichter: Niccolò Soldanieri.
3) Text abgedruckt bei Carducci, *Cacce in rima*, S. 35.
4) Text siehe ebenda, S. 41. 5) Dichter: Guillaume de Machaut.
6) Dichter: Francesco Landino. 7) Dichter: Guillaume de Machaut.
8) Identisch mit *Donna gia fu gentile.*

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
†Donna i prego amor	3	D. Francesco da Firenze	33
Donna la mente mia	2	D. Francesco da Firenze	13
†Donna l'animo tuo	2	D. Francesco da Firenze	3
†Donna 'l tuo partimento	3	D. Francesco da Firenze	6
†Donna per farmi guerra	3	D. Francesco da Firenze	36
†Donna se 'l cor t'o dato[1]	2	D. Francesco da Firenze	7
†Donna si t'o fallito	2	D. Francesco da Firenze	1
†El gran disio et la dolce speranza	3	D. Francesco da Firenze	31
†El mie dolce sospir	3	D. Francesco da Firenze	24
En amer la doulce vie[2]	3	Guillaume de Machaut	97
*En mon cuer	3		101
†Fa metter bando	2	D. Francesco da Firenze	42
†Fortuna ria amor et crudel donna	2	D. Francesco da Firenze	10
†Gentil aspetto in cui la mente mia	2	D. Francesco da Firenze	28
Gia ebbi libertate	2	D. Francesco da Firenze	46
Gia molte volte amore	2		11
†Gia non biasim' amor po che mie petto	3	D. Francesco da Firenze	39
†Gia perchi penso nella tuo partita	2	D. Francesco da Firenze	2
Giunge 'l bel tempo della primavera	2	M. Jacopo da Bologna	93
†Giunta vaga bilta	3	D. Francesco da Firenze	25
†Gli ochi che in prima tanto bel piacere[3]	2	D. Francesco da Firenze	7
†Gran piant' agli ochi	3	D. Francesco da Firenze	26
†Guard' una volta	3	D. Francesco da Firenze	21
Ie languis d'amer mort	3		69
*Ie ne puis avoir plaisir ni reposer	3		105
*Ie prins conget d'amours en souspirant	3		103
†I fu tuo servo amore	2	D. Francesco da Firenze	54
†Il suo bel viso	2	D. Francesco da Firenze	47
?†I mi son uom (un) che pelle frasc'andando	2	M. Jacopo da Bologna	65
I non ardischo mostrar el tormento	2	D. Francesco da Firenze	42
In su be' fiori in sulla verde fronde	2	M. Jacopo da Bologna	70
In sulla ripa del dorato fiume	2	M. Giovanni da Firenze	60
†Intrand' ad abitar per una selva	2	Ser. Gherardello da Firenze	86
†In verde prato appadiglion	2	M. Jacopo da Bologna	96
*Invidia nimica di virtu	3		18

1) Dichter: Francesco Landino.
2) Dichter: Guillaume de Machaut.
3) Dichter: Francesco Landino.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Io son un pellegrin che vo cercando	2	M. Giovanni da Firenze	48
Iour a iour la vie	3		74
†La bella stella	2	M. Giovanni da Firenze	48
†La bonda treça	2	D. Francesco da Firenze	6
†*La doulce çere	3	Bartolino da Padova [1]	109
†L'alma legiadra del tuo viso	2	D. Francesco da Firenze	13
†L'alma mie piange	3	D. Francesco da Firenze	32
†La mente mi riprende	3	D. Francesco da Firenze	27
†L'antica fiamma	2	D. Francesco da Firenze	4
†Lasso di donna vana	3	D. Francesco da Firenze	29
Le douls prinstemps	3		41
*Le firmament	2 (?)		15
*Le mont aon de traçce	3		104
*Longtemps	4	Frater Antonius da Civitate	38
†Lucida pecorella	2	Ser. Donato da Firenze	84
†Mai non s'andra per quest' altera donna	2	D. Francesco da Firenze	67
*Medea fu en amer meritable	3		108
†Musica son che mi dolgo piangendo	3	D. Francesco da Firenze	90
†Nascoso el viso stava	2	M. Giovanni da Firenze	50
†Nel bel giardino [2]	2	M. Jacopo da Bologna	64
Nel bosco sença foglie	3	M. Giovanni da Firenze	98
†Nel chiaro fiume di diletto	2	Ser. Lorenzo da Firenze	78
†Nella mie vita sento	3	D. Francesco da Firenze	24
†Nella partita pians' or gli ochi	2	D. Francesco da Firenze	56
†Nel meço a sey paghon ne vidi un bianco	2	M. Giovanni da Firenze	55
†Nel meço gia del mar la navicella [3]	2	Ser. Nicolo da Perugia	87
Nel mio parlar di questa donna eterna	2 u. 3	M. Jacopo da Bologna	75
†Nen ciascun mie pensiero	3	D. Francesco da Firenze	39
†Nessun ponga sperança	3	D. Francesco da Firenze	40
†Non al suo amante piu Diana piacque	2	M. Jacopo da Bologna	71
†Non a Narcisso fu piu amar lo specchio	2	D. Francesco da Firenze	47
†Non avra ma pieta	3	D. Francesco da Firenze	31
†Non creder donna che nessuna sia [4]	2	D. Francesco da Firenze	3
†Non do la colp' a te	3	D. Francesco da Firenze	24
†Non per fallir di me	2	D. Francesco da Firenze	5
†O cieco mondo di lusinghe pieno [5]	2	M. Jacopo da Bologna	65
†O dolc' appress' un bel perlaro fiume	2	M. Jacopo da Bologna	63

1) Im Ms. steht Perugia.
2) Der Text liegt vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 167.
3) Dichter: Franco Sacchetti.
4) Dichter: Franco Sacchetti.
5) Dichter: Guido Cavalcanti.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
†O fanciulla Giulia[1]	3	D. Francesco da Firenze	35
Ogni diletto et ogni bel piacere	2	M. Piero	88
†O in Italia felice Liguria	2	M. Jacopo da Bononia	64
O lieta stella			
Onte paour[2]	3	Guillaume de Machaut	76
†O perlaro gentile se dispogliato	2	M. Giovanni da Firenze	58
†O pianta vagha che nel alto monte	2	D. Francesco da Firenze	44
?†O retta l'alma mia	2	D. Francesco da Firenze	8
†O tu cara scientia mia musica	2	M. Giovanni da Firenze	52
†Per allegreça del parlar	2	D. Francesco da Firenze	6
†Perche di novo sdegno	3	D. Francesco da Firenze	30
Perche virtu fa l'uom costante[3]	2	D. Francesco da Firenze	43
Per larghi prati et per gran boschi folti	3	M. Giovanni da Firenze	97
†Per prender cacciagion legiadra	2	Ser. Gherardello da Firenze	88
Per ridd' andando ratto	2	M. Giovanni da Firenze	59
†Per seguir la sperança[4]	3	D. Francesco da Firenze	22
†Per servar umilta la mente spera	2	D. Francesco da Firenze	3
Per sparverare tolsi el mio sparvero[5]	2	M. Jacopo da Bologna	70
†Per un verde boschetto	3	M. Bartolino da Padova	66
†Piu non mi curo	2	M. Giovanni da Firenze	54
†Po che partir convien	3	D. Francesco da Firenze	23
†Poch' amor ne begli ochi	2	D. Francesco da Firenze	9
†Poi che da te mi convien partir	2	D. Francesco da Firenze	5
†Posando sopra un acqua	2	M. Jacopo da Bologna	66
†Posto che dal aspetto sia allungato	3	D. Francesco da Firenze	35
†Prima virtu e costringer la lingua	2	M. Jacopo da Bologna	67
Quan ye voy le duç tens venir	3		91
Quando l'aria comincia farsi bruna[6]	2	M. Piero	58
Quando la stella presso all' alba spira	2	M. Giovanni da Firenze	55
†Quanto piu caro fay	3	D. Francesco da Firenze	27
†Quel sol che raça sempre nel cor mio	3	D. Francesco da Firenze	22
†Questa fanciull' amor falla mi, pia	3	D. Francesco da Firenze	23
Quiconque veilt d'amour ioir	3		80
Qui contre fortune	2		94

---

1) Dichter: Francesco Landino.

2) Dichter: Guillaume de Machaut.

3) Dichter: Franco Sacchetti. Siehe den Text bei G. Carducci, *Cantilene e ballate*, S. 244.

4) Dichter: Francesco Landino.

5) Text abgedruckt bei Giosue Carducci, *Cacce in rima*, Bologna 1896, S. 33. — Siehe auch F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 173.

6) Text liegt vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 165.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Rose sans perdre	3		62
†S'andra sança merçe	2	D. Francesco da Firenze	14
†Sedendo all' ombra d'una be llamandorla	2	M. Giovanni da Firenze	53
†Seguendo 'l canto d'un uccel selvaggio	2	Ser. Donato da Firenze	82
Segughi a corta e can per la foresta [1]	3	M. Piero	99
†Se maladetta l'ora 'l di che venni	2	D. Francesco da Firenze	7
Se merce donna merita el servire	2	D. Francesco da Firenze	20
†Se pronto non sara l'uom	2	D. Francesco da Firenze	13
Se vous n'estes	3	Guillaume de Machaut	60
Si com' al canto della bella yguana	2	M. Piero	71
†Si com' al canto della bella yguana	2	M. Jacopo da Bologna	95
†Si dolce non sono con lyr orpheo	3	D. Francesco da Firenze	45
†Si fossi certo del dover morire	3	D. Francesco da Firenze	29
Simple regart			77
†Si ti son stato et vogli' essere fedele	2	D. Francesco da Firenze	8
†Sotto l'imperio del possente prinçe	3	M. Jacopo da Bologna	72
†Sotto verdi fraschetti molti augeli	2	Ser. Gherardello da Firenze	89
†Sovra la riva d'un corrente fiume [2]	2	Ser. Lorenzo da Firenze	76
†Sovran uccello se fra tutti gli altri	2	Ser. Donato da Firenze	83
Sovra un fiume reghale	2	M. Piero	62
†Tanto che sete aquistati nel giusto	2	M. Jacopo da Bologna	61
†Togliendo l'una	2	M. Giovanni da Firenze	56
Tosto che l'alba del bel giorn' appare [3]	3	Ser. Gherardello da Firenze	86
*Toute clerite	3		106
†Tu che l'oper' altrui vuo giudicare	2	D. Francesco da Firenze	43
†Tutta soletta sigia mormorando	2	Fr. Egidius et Guilelmus de Francia	7
†Un bel sparver gentil di penna	2	M. Jacopo da Bologna	74
†Un can, un occa et una vecchia paçça	2	Ser. Donato da Firenze	81
†Uselletto selvaggio	2	M. Jacopo da Bologna	69
†Uselletto selvaggio	2	M. Jacopo da Bologna	73
†Vaga fanciulla legiadr' e veçosa	2	D. Francesco da Firenze	11
†Va pure amore colle reti tue	2	D. Francesco da Firenze	9
†Vidi nell' ombra d'una bella luna	2	Ser. Lorenzo da Firenze	79
†Vita non e piu miser' e piu ria	2	D. Francesco da Firenze	11
*Vierstimmiger Satz ohne Text	4		107

1) Text siehe bei G. Carducci, *Cacce in rima*, S. 36 f.
2) Dichter: Franco Sacchetti.
3) Text abgedruckt bei G. Carducci, *Cacce in rima*, S. 54.

Von den 178 Sätzen des Kodex sind uns bereits 119, und zwar 118 italienische und ein französisch-italienischer, in der Squarcialupi-Handschrift begegnet. Fünf andere haben wir bei Besprechung der Werke Guillaume de Machauts kennen gelernt. Somit gewährt uns das Manuskript der Nationalbibliothek eine Ausbeute von 54 neuen Gesängen, deren 34 über italienische und 19 über französische Texte komponiert sind, und deren einer textlos ist. Der Kreis der italienischen Meister wird um Piero und Antonius de Civitate erweitert.

Vielleicht der Entstehung nach die älteste der großen Sammlungen, welche uns die italienische Praxis des 14. Jahrhunderts bewahrt hat, ist **Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568**[1]), eine Pergamenthandschrift mit den Maßen 25,7 × 17,5 cm in modernem Ledereinband, der den Titel *Chansons italiennes en musique*, das französische Wappen (drei Lilien) und das Monogramm König Karls X. trägt. Der ursprüngliche Kodex besteht aus 140 mit Originalfoliierung in lateinischen Ziffern versehenen Blättern. Schon sehr früh wurden die Vorsetzblätter A—I, welche das alphabetische Register enthalten, und Blatt 141 hinzugefügt. Die Musik ist mit vollen schwarzen Noten auf 6 roten Linien notiert. Ab und zu, namentlich gegen Ende des Bandes, findet sich eine volle rote oder leere weiße Note. Die halbgotische Schrift des Textes weist auf das Ende des 14. Jahrhunderts. Die Initialen, meist Majuskeln, sind rot und blau ausgeführt und zeigen bei d, h, m und n unziale Formen.

Der Kodex ist von verschiedenen Schreibern geschrieben, die ungefähr gleichzeitig gelebt haben; die Schrift zeigt im allgemeinen einen ziemlich einheitlichen Charakter. Sehr bald wurde der erste Bestand an Liedern, der etwa 80 betragen zu haben scheint, in alphabetischer Ordnung registriert. Innerhalb der einzelnen Buchstaben folgen die Textanfänge in der Reihenfolge, wie sie sich im Kodex finden. Während der Grundstock der Sammlung, der etwa die Blätter 1—40 umfaßt, eine Ordnung der Gesänge nach Autoren aufweist, finden die späteren Eintragungen ohne irgend einen bestimmten Plan nach Gutdünken des Schreibers da Platz, wo irgend Pergament frei war. Der Zuwachs an Gesängen wurde von Zeit zu Zeit registriert. An den Unterbrechungen

---

1) In der Handschrift sind als frühere Signaturen *Bibl. royale 165 du supplément* und *nouv. supplém. 535* vermerkt. Letztere Signatur trug der Kodex, als ihn Fétis 1827 in der »Revue musicale«, tome I, p. 106—13 signalisierte. Seine Beschreibung ist oberflächlich. Als Probe bietet er im zweiten Bande der »Revue«, S. 130 das dreistimmige *Non avra pieta* von Franciscus de Florentia in Übertragung dar. Derselbe Gesang findet sich auch in Fétis' *Histoire Générale de la Musique*, Bd. V, S. 312 und nach Fétis unter andern bei Kiesewetter in der Konkurrenzschrift: Die Verdienste der Niederländer in der Tonkunst, Amsterdam 1829, Beispiel H. — Eine Beschreibung der Handschrift siehe bei Marsand, *I manoscritti ital. della R. Bibl. Parig.*, Parigi 1835, Bd. I, S. 570.

des steten Aufsteigens der Folienzahlen innerhalb der einzelnen Buchstaben des Registers lassen sich die verschiedenen Etappen des Wachstums der Handschrift erkennen. Die jüngsten Eintragungen sind nicht in das Register aufgenommen. Originell ist die Foliierung: je zwei einander zugekehrte Seiten bilden ein Blatt. So wird z. B. im Index der Inhalt von Blatt 1v. als auf fol. 2 stehend verzeichnet.

Fol. 1 d[estro] trägt eine Miniatur: Im Hintergrunde sitzt eine weibliche Figur und spielt auf einem Portativ, vorn Pythagoras vor einem Ambos und hämmert. Zu beiden Seiten lehnen 2 korinthische Säulen, deren eine die Worte *tonus*, *dictonus*, *semitonus*, *semidictonus*, *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, deren andere zu stufenweis aufsteigenden breves die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la* trägt. Das Bild schließt unten eine geflügelte weibliche Figur ab mit einem Schilde, der die nachträglich hinzugefügten, mir rätselhaften Worte *uën. goth. upel.* enthält. Leer geblieben ist fol. LIV sinistro und destro. Fol. 141s enthält kurze Unterweisungen im Elementargesang mit Hilfe der Solmisation, fol. 141d die guidonische Hand. Hinsichtlich des Textes ist noch zu bemerken, daß in Fällen, wo 2 Vokale aufeinander folgender Wörter zusammentreffen, derjenige, welcher bei der Elision wegfällt, durch einen darunter gesetzten Punkt bezeichnet ist.

Inhalt des Bandes bilden, außer einem textlosen zweistimmigen Satze, 207 Kompositionen, von denen 163 italienischen, 35 französischen und 9 lateinischen Text haben. Letztere sind durchweg kirchlich. An Komponisten werden genannt:

M. Jacopo da Bologna,
Frate Guiglielmo di Francia,
Francesco degli orghany,
Don Donato da Cascia[1]),
Maestro Giovanni da Firenze,
Ser. Lorenzo da Firenze,
Ser. Gherardello,
Ser. Nicholo del Proposto,
Abate Vincenzio da Imola,
Don Paolo tenorista da Firenze,
Frate Bartholino, Schappuccia,
Frate Andrea,
Gian Toscano,
Arrigo.

Von ihnen sind uns noch nicht begegnet Arrigo, Gian Toscano, unter dem sich vielleicht auch Giovanni da Firenze verbirgt, und Schap-

1) In den beiden andern Codices wird er Donatus de Florentia genannt. Auch bei Magister Johannes (Giovanni) schwankt die nähere Bezeichnung; bald heißt er de Cascia, bald de Florentia. Cascia lag in der nächsten Umgebung von Florenz und gehörte zum Florentiner Gebiet.

puccia. Don Paolo tenorista da Firenze ist wahrscheinlich derselbe Autor, den der Squarcialupi-Kodex als Magister Dominus Paulus Abbas de Florentia aufführt, leider ohne Kompositionen von ihm darzubieten; für seine Werke sind fol. 56—71 leer geblieben. Abate Vincenzo da Imola ist identisch mit Vincentius de Arimino, wie das Vorkommen derselben Komposition einmal unter diesem, einmal unter jenem Namen beweist. Daß Nicholo del Proposto und Nicolaus Praepositus de Perugia dieselbe Person ist, läßt sich in der gleichen Weise begründen. Aus Kodex Chantilly, Musée Condé *Ms. 1047* konnten einige anonyme Stücke identifiziert und als Autoren außer den genannten noch P. des molins, Garinus, Philippot (Philipoctus de Caserta), Trebor und Grimace festgestellt werden. Betreffende Sätze sind durch Ch. hinter dem Autornamen gekennzeichnet.

Ich gebe im Folgenden den Inhalt des Bandes. Die Textanfänge sind alphabetisch geordnet. Diejenigen Gesänge, welche im Squarcialupi-Kodex vorkommen, sind mit einem † bezeichnet, jene, welche sich im Kodex Panciatichi finden, mit × und Lieder, die in allen drei Handschriften auftreten, durch * kenntlich gemacht.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Achurr uom	2		102
†Adiu, adiu	3	Francesco degli organi	62
†Agnel son bianco[1])	2	Maestro Giovanni da Firenze	19
Agnus dei	2	Ser. Gherardello	138
Altro che sospirar non so	3		115
*Ama donna chi t'ama[2])	2	Francesco degli organi	51
*Amarsi gli alti tuo gentil costumi	3	Francesco degli organi	115
†Amor c'al tuo subgetto	3	(Francesco degli organi)	113
Amor da po che tu ti maravigli	3	Don Paolo tenorista da Firenze	80
Amor de dimmi[3])	3	Don Paolo tenorista da Firenze	82
*Amor in uom gentile	3	(Francesco degli Organi)	109
Amor merce	2		31
Amor mi stringe	2		79
Amors pourquoi	3		32
Amor tu solo 'l sai	3	Don Paolo tenorista da Firenze	74
†Angelica bilta	2	Francesco degli organi	64
†Appresso un fiume chiaro	2	Maestro Giovanni da Firenze	
*Aquil' al tera ferma	3	Maestro Jacopo da Bologna	3
†Astio non mori mai	2	(Frate Andrea)	112
Augeletto selvaggio[4])	3	Maestro Jacopo da Bologna	

1) Dichter: Franco Sacchetti. 2) Dichter: Francesco Landino.
3) Text liegt vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 160.
4) Text ebenda II, 169.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
†Benche 'l partir da te[1])	2	Ser. Nicholo del Proposto	129
Benche partito da te 'l corpo sia	3	Don Paolo tenorista da Firenze	84
Benedicamus	2	Ser. Gherardello	138
Bene puis siderer	2		20
*Caro signor palesa	3	Francesco degli organi	64
Chech' a te piaccia	3		92
†Che fai che pensi	2	Francesco degli organi	104
Che laggi fatto	3	Don Paolo tenorista da Firenze	77
*Che pena e questa	3	Francesco degli organi	101
Chere dame	2		23
*Chi pregio vuole in virtu	2	Francesco degli organi	70
Chi vuol vedere[2])	3	Don Paolo tenorista da Firenze	76
†Ciascun faccia per se[3])	2	Ser. Nicholo del Proposto	31
*Cogli ochi assai ne miro	2	(Francesco degli organi)	99
Con lagrime bagnando men el viso	2		53
†Contemplare le gran cose	3	Francesco degli organi	114
*Conviensi a fede fe . .	3	Francesco degli organi	108
Corse per l'onde gia di speme piena	2	Don Paolo tenorista da Firenze	60
*Cosa nulla piu fec' amori	3	Francesco degli organi	88
Creature, Rondello	2		122
Dame playsans	2		19
*D'amor mi biasmo	2	(Francesco degli organi)	95
De belle donne di virtu	2		113
×De ce que fol pense	3	P. des molins (Ch.)	124
De dolce morte	3		85
De fa per quella speme	3		111
De narcisus	3	Magister Franciscus (Ch.)	34
De passa tempo amaro	2		90
×De petit peu[4])	3	G. de Machaut	125
×De toutes flours et de tous fruis[5])	3	G. de Machaut	121
*Di novo e giunto un cavaliere errante	2	Maestro Jacopo da Bologna	11
†Dio mi guardi di peggio	2	Ser. Nicholo del Proposto	29
Doglia continua	2	Don Paolo tenorista da Firenze	51
†Donna che d'amor senta	2	Francesco degli organi	105
*Donna el tuo partimento	3	Francesco degli organi	63
*Donna i prego amore	3	Francesco degli organi	102

1) Dichter: Francesco Landino.
2) Siehe den Text bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 170.
3) Dichter: Niccolò Soldanieri.
4) Dichter: G. de Machaut.
5) Dichter: G. de Machaut.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Donna perche mi veggi altra mirare	2	Don Paolo tenorista da Firenze	81
†Donna se raggi	2	Frate Andrea	50
*Donna si t' o fallito	2	Francesco degli organi	86
Donne et fanciulle [1])	2		86
E dieus d'amours	2		12
*El gran disio	3	Francesco degli organi	85
El capo biondo	2	Arrigo	97
×En amer la douce vie [2])	3	G. de Machaut	122
Era Venus	2	Don Paolo tenorista da Firenze	55
Esperanse que en mon cuer	3		7
Et in spiritum sanctum	2	Frate Bartholino	136
Et in terra pax	2	Ser. Gherardello	132
†Faccia chi dee	2	Don Donato da Cascia	46
Facto m' a sdegno partir	3		97
*Fortuna ria	2	Francesco degli organi	87
Fortune Rondello	2		3
Fra duri scogli	2	Don Paolo tenorista da Firenze	59
*Gentil aspetto in cui	3	Francesco degli organi	67
Gia la speranza in te giova	3		120
*Gia non biasimo amor	3	Francesco degli organi	118
*Gia per chi penso	2	Francesco degli organi	69
Girando un bel falcon	2		139
*Gli ochi che in prima [3])	2	Francesco degli organi	69
Gloria		Ser. Gherardello	132
Godi Firenze poi ch' esse si grande [4])	3	Don Paolo tenor. da Firenze	57
*Gran pianto agli ochi	3	Francesco degli organi	68
Ie fortune	2		122
×Ie languis d'amere mort	3		133
Ie la remiray sans mesure	3		127
†I fu gia usignuolo	2	Don Donato da Cascia	18
*I fu tuo servo amore	2	Francesco degli organi	114
†Imperiale sedendo	2	Frate Bartholino	48
In quella parte	3		129
*Intrando ad abitare	2	Ser. Gherardello	27
×Iour a iour	2		122
×I son un pellegrino	2	Maestro Giovanni da Firenze	43
†Ita se n' era star nel paradiso	2	Abate Vincenzo da Imola	32

1) Text liegt vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 162.
2) Dichter: G. de Machaut.
3) Dichter: Francesco Landino.
4) Zum Text vergleiche Carducci, *Opere* VIII, 394.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
*La bella stella	2	Maestro Giovanni da Firenze	20
†La dolce vista	2	Francesco degli organi	100
*La douce çere	3	Frate Bartholino	42
†La fiera testa	2	Fra Bartholino — Schappuccia	41
*L'alma mie piange	3	Francesco degli organi	66
†La mala lingua	2	Francesco degli organi	107
Lasso greue 'l partire	2	Don Paolo tenor. da Firenze	51
*Lasso di donna vana	3	Francesco degli organi	94
La vaga luce	3	Don Paolo tenor. da Firenze	72
Lena virtu	3	Don Paolo tenor. da Firenze	75
Loyaute [1]), Rondello	3	Garinus? (Ch.)	121
*Lucida pecorella	2	Don Donato da Cascia	15
*Ma non s'andra	2	Francesco degli organi	110
Maria aver di me pieta	3	Don Paolo tenor. da Firenze	73
Merce per dio	2		118
Morte la fe et lo sperar	2		95
Mort pourquoy	2		9
†Mostro mi amore [2])	2	Francesco degli organi	14
Mulino Amis dont Rondello	3		4
†Muort' oramay	3	Francesco degli organi	128
*Nel bel giardino	2	Maestro Jacopo da Bologna	8
*Nel chiaro fiume [3])	2	Ser. Lorenzo da Firenze	23
*Nel meço gia del mare [4])	2	Ser. Nicholo del Proposto	29
†Nell' acqua chiara [5])	3	Abate Vincenzo da Imola	33
*Nella partita	2	Francesco degli organi	115
Nell' ora c'a segar la bionda spiga [6])	2	Don Paolo tenor. da Firenze	56
*Nen ciascun mio pensiero	3	Francesco degli organi	116
*Nessun ponga sperança	3	Francesco degli organi	117
*Non al suo amante	2	Maestro Jacopo da Bologna	
*Non a Narcisso	2	Francesco degli organi	12
*Non ara mai pieta	3	Francesco degli organi	62
Non c'e rimasa fe	3	Don Paolo tenor. da Firenze	71
*Non creder donna [7])	2	Francesco degli organi	5
†Non dispregiar virtu [8])	2	Ser. Nicholo del Proposto	45

1) Vielleicht identisch mit dem dreistimmigen Satz Garini in Chantilly *1047*, fol. 36v.

2) Vgl. auch F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 165.

3) Ebenda II, 171.

4) Dichter: Franco Sacchetti.

5) Vgl. auch F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 171.

6) Text bei Carducci, *Opere* VIII, 375.

7) Dichter: Franco Sacchetti.

8) Dichter: Steffano di Cino Merciaio.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
*Non per fallir di me	2	Francesco degli organi	96
Non piu infelice	2	Don Paolo tenor. da Firenze	35
*O cieco mondo[1])	2	Maestro Jacopo da Bologna	6
*O dolce appresso	2	Maestro Jacopo da Bologna	9
*O fanciulla Giulia[2])	3	Francesco degli organi	87
O me al cor dolente	3	Francesco degli organi	112
O me si oglio	2		103
*O perlaro gentile	2	Maestro Giovanni da Firenze	22
*O retta l'alma mia	2	Francesco degli organi	109
Or sie che puo com' a vo piace[3])	2	Don Paolo tenor. da Firenze	83
Orsus vous dormez trop	3		123
Or tost naquaires cornemuses	3		124
*Oselletto selvaggio[4]) Caccia	2	Maestro Jacopo da Bologna	44
†Oyme il core	2	S.Feo (Francesco degli organi?)	103
Par le grant sens d'adriane	3	Philipoctus de Caserta (Ch.)	126
†Passando con pensiero[5])	3	Ser. Nicholo del Proposto	30
Passerose de biaute	3	Trebor (Ch.)	26
Passerose flours exellente	3		21
Patrem omnipotentem	2	Frate Bartholino	134
*Perche di novo sdegno	3	Francesco degli organi	65
Perche vendetta far	2	Don Paolo tenor. da Firenze	84
*Per seguir la sperança[6])	3	Francesco degli organi	63
*Per servar umilta	2	Francesco degli organi	89
×Per sparverar	2	Maestro Jacopo da Bologna	
*Per un verde boschetto	3	Frate Bartholino	40
†Piacesse a dio	2	Frate Guglielmo di Francia	6
Poc' anno di mirar gli ochi	2	Don Paolo tenor. da Firenze	83
*Po che partir	3	Francesco degli organi	93
*Posando sovr' un acqua	2	(Maestro Jacopo da Bologna)	7
*Posto che d'aspetto sia allungato	3	Francesco degli organi	89
*Prima virtu	2	Maestro Jacopo da Bologna	10
*Quanto piu caro fay	3	Francesco degli organi	91
*Quel sol che raggia	3	Francesco degli organi	100
*Questa fanciulla	3	Francesco degli organi	71
×Quiconques	3		11

1) Dichter: Guido Cavalcanti.
2) Dichter: Francesco Landino.
3) Dichter: Franco Sacchetti (nach F. Trucchi, *Poesie ital. inedite* II, 174).
4) Siehe Useletto selvaggio.
5) Dichter: Franco Sacchetti. Siehe den Text auch bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 177.
6) Dichter: Francesco Landino.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Qui propter nos homines	2	Frate Bartholino	135
Qui sedes	2	Ser. Gherardello	132
Qui tollis	2	Ser. Gherardello	132
S'amor in cor gentile	3	Don Paolo tenor. da Firenze	52
S'amours me het	2		27
Sanctus	2	Ser. Lorenzo da Firenze	137
*S'andrai sança merçe	2	Francesco degli organi	8
Sans yoie [1]	2		28
Se gia seguir [2]	3		106
*Seguendo el canto	2	Don Donato da Cascia	17
Se len ara pieta	3		130
Se 'l mie fallir	3		140
†Selvaggia fera	3	Francesco degli organi	105
Se non ti piacque	2	Don Paolo tenor. da Firenze	36
Se partir mi convien	3		98
Se per virtu amore	3	Don Paolo tenor. da Firenze	79
*Se pronto non sara	2	Francesco degli organi	92
S'espoir m'estoit	3		125
Se tu di mal in peggio [3]	2	Gian Toscano	61
Se çephirus [4]	3	Grimace (Ch.)	43
*Si dolce non sono	3	Francesco degli organi	13
*Sie maladetta	2	Francesco degli organi	68
Sie mille mille volte benedetta	2		99
†Si fiso stetti (Rit. von Passando)	2	(Ser. Nicholo del Proposto)	31
*Si fossi certo	3	Francesco degli organi	107
*Si ti son stato	2	Francesco degli organi	90
Soffrir m'estuet	3	Don Paolo tenor. da Firenze	81
*Sopra la riva d'un corrente fiume [5]	2	Ser. Lorenzo da Firenze	25
*Sotto l'imperio del possente prince	3	Maestro Jacopo da Bologna	2
*Sotto verdi fraschetti	2	Ser. Gherardello	27
Speranza, Rondello	3		7
*Togliendo l'una all' altra	2	Maestro Giovanni da Firenze	21
×Tosto che l'alba [6]	3	Ser. Gherardello	26
Tra speranza et fortuna	3		131
Tra verdi frondi	2	Don Paolo tenor. da Firenze	37
*Tutta solecta	2	Frate Guglielmo di Francia	10
Umbles regars	3		17
Una cosa di veder	3	Don Paolo tenor. da Firenze	82

1) Vielleicht liegt dieser Satz dem dreistimmigen *Sans joye avoir ne puet* in Chantilly, Musée Condé, *Ms. 1047*, fol. 23r. zugrunde.

2) Text liegt vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 160.

3) Siehe ebenda II, 158.

4) In Kodex Chantilly, fol. 19r. zweistimmig.

5) Dichter: Franco Sacchetti.

6) Text liegt auch vor bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 172 f.

Textanfang	Stimmenzahl	Komponist	folio
Una fera gentil [1]	2	Don Paolo tenor. da Firenze	38
Una smaniosa et insensata vecchia [2]	2		49
†Un bel girfalco [3]	2	Don Donato da Cascia	16
Un bel regart			17
*Un bel sparvero	2	Maestro Jacopo da Bologna	4
*Uselletto selvaggio [4]	3	Maestro Jacopo da Bologna	44
Vago et benigno amor	3	Don Paolo tenor. da Firenze	78
Va pellegrin uccel [5]	2	Don Paolo ten. da Firenze	39
*Va pure amor	2	Francesco degli organi	70
Ventilla con tumulto	2	Don Paolo tenor. da Firenze	58
*Vidi nell' ombra	2	Ser Lorenzo da Firenze	24
*Vita non e piu misera	2	Francesco degli organi	104
Textloser Satz	2		47
Textloser Satz	3		14

Von den 213 Kompositionen lagen in den beiden Florentiner Codices bereits 114 vor, und zwar 75 (74 italienische und 1 Mischlied), welche allen drei Codices gemeinsam sind, 29 (27 ital., 1 franz. und 1 Mischlied), welche allein noch im Squarcialupi-Kodex vorkommen, und 10 (7 französische und 3 italienische), welche der Pariser Kodex nur mit der Handschrift der Sammlung Panciatichi gemein hat. Der Zuwachs beträgt somit 99 Sätze: 62 italienische, 25 französische, 10 lateinische und zwei ohne Text. Die Parallelen mit den jüngeren Handschriften Prag, Bibl. Univ. Kodex *XI E. 9* [6]) und Modena *L. 568* [7]) sind an anderer Stelle aufgewiesen.

Über das Manuscrit de Roquefort vermag ich keine näheren Nachrichten beizubringen. Nach Fétis [8]) trägt es das Datum 1375 und enthält nur ein ein einziges Stück, das dreistimmige »Quando amor gli ochi rilucenti« von Johannes Florentinus. Fétis bietet es in Übertragung dar, verliert aber über die ursprüngliche Notation nicht ein Wort.

Überreste einer kostbaren Musikhandschrift in folio sind uns in den **Manuskripten 684 und 1475 der Universitätsbibliothek zu Padua** erhalten. Beiden Codices dienen nämlich vorn zwei, hinten ein Pergamentblatt zum Schutze, welche auf je zehn Systemen von je sechs roten Linien Musik des 14. Jahrhunderts in italienischer Notation enthalten. Die Zusammengehörigkeit der Fragmente erweist sich aus der Übereinstim-

1) Dichter: Matteo Frescobaldi. Vergleiche den Text bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 73 u. Carducci, *Opere* VIII, 373. 2) Carducci, *Opere* VIII, 383.
3) Dichter: Niccolò Soldanieri. 4) Siehe auch Oselletto.
5) Text vergleiche bei F. Trucchi, *Poesie italiane inedite* II, 163.
6) Vgl. oben S. 188 f. 7) Siehe S. 335 f.
8) *Histoire générale de la musique* V, 308 ff.

mung des Pergaments, der Blattgröße, der Regel, der Schrift und der Ausschmückung (Initialen rot und blau).

Ms. 684 [1]) bewahrt folgende Kompositionen:

Sanctus. Osanna. Benedictus 3 voc. von Gratiosus de Padua.
Gran pianto agli ochi 3 voc. von Franciscus de Florentia.
Si te so stato et vogli esser fedele 2 voc. von Franciscus de Florentia.
Et in terra, unvollständig.
Poy che partir convien mi 3 voc. von Franciscus de Florentia.
Alta regina de virtute von Gratiosus de Padua.
Et in terra pax 2 voc. von Gratiosus de Padua.
Patrem omnipotentem 2 voc. von Pernech.

Von ihnen sind uns diejenigen des Franciscus de Florentia schon mehrfach begegnet.

Der Inhalt der Schutzblätter von Ms. 1475 [2]) hat dadurch arg gelitten, daß beim Binden das ursprüngliche Foliodoppelblatt quer genommen und der überschießende Teil abgeschnitten worden ist. Vollständig erhalten sind folgende Sätze:

De non fugir 2 voc. von Franciscus de Florentia.
Et in terra 2 voc.
Qui pandis arcum federis 3 voc.
Gratiosus fervidus fidei celator 2 voc.

Verstümmelt oder nur in einzelnen Stimmen auf uns gekommen sind:

Lux purpurata radiis venit fugare tenebras von Jacobus de Bononia.
Se questa dea [3]) von Johannes baçus correçarius de Bononia.
Et in terra pax von Sant. omer.
Sanctus von Engardus.
. . . . . . mundi. Miserere nobis.
Agnus dei von Johannes.
Et in terra pax.

In andern Handschriften nachweisbar ist *De non fugir* von Franciscus de Florentia und *Se questa desta* von Johannes baçus correçarius de Bononia (Paris, Bibl. Nat. *f. fr. 6771*)

Der Wende des Jahrhunderts gehört an das Handschriftenfragment, welches dem **Ms. 1115 der Universitätsbibliothek Padua,** Hieronymi *Itali Episcopi Aretini sermones dominicales et alia moralia,* vorn angebunden ist. Es besteht aus zwei Pergamentblättern in folio, welche in italienischer Notation folgende Stücke aufweisen:

Se per dureça 2 v.
Aler men veus en strangne partie (eine Stimme erhalten).

---

1) Vgl. zum Inhalt die Schrift von Prof. Massovi, *Tre ballate,* Padua 1892.

2) Die Handschrift ist literarisch besprochen von L. Frati im »*Giornale storico della Litteratura italiana*«, vol. 18, pag. 438.

3) Der Text liegt vor bei G. Carducci, *Cantilene* S. 325.

En ce gracieux temps 3 v.
Dolce fortuna 2 v. von Jo. Ciconia M.
A pianger l'ochi mei (nur eine Stimme erhalten. Der Verfassername ist zur Hälfte weggeschnitten; man liest tonelus. Gemeint ist vielleicht Antonellus de Caserta).

Der Vergleich mit Ms. Modena *L. 568* ergibt Selesses Jacopinus als Verfasser von *En ce gracieux temps*, der nach Kodex Chantilly mit Jacob de Senleches identisch ist. Der Satz *Dolce fortuna* findet sich mit einigen nicht unbedeutenden Varianten auch in dem Pariser Kodex, Bibl. Nat. *nouv. acq. fr. 4379*. Dort fehlt aber die zweite Textstrophe. Die übrigen drei Stücke habe ich in andern Handschriften nicht angetroffen.

Paris, Bibl. Nat. f. fr. nouv. acq. 6771 ist eine Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts mit den Maßen 21 × 28,2 cm. Nach einer Notiz auf dem ersten Blatte kam sie am 15. Dezember 1834 durch Ankauf aus der Sammlung eines Herrn Reina in Mailand in den Besitz der Pariser Nationalbibliothek. Sie enthält auf 123 Blättern 225 ein- bis vierstimmige Kompositionen über französische (117), italienische (104) und vlämische (2) Texte. Ein zweistimmiger Satz hat keine Worte, ein italienischer Text (*Oselletto selvaggio*) ist doppelt komponiert, von einem mehrstimmigen Satz über einen italienischen Text (*Imperial sedendo*) liegt der Tenor doppelt vor. Das Manuskript ist von verschiedenen Händen geschrieben. Die erste Hand, welche dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehört, reicht von fol. 1—62, die zweite von fol. 63—85, die dritte von fol. 89—119. Die ersten beiden Sammlungen sind höchst sorgfältig geschrieben. Leer geblieben sind fol. 41 v.—42 v., 86 r.—89 r., 120 v.—122 r. und 123 v. Auf fol. 122 v.—123 r. findet sich ein alphabetisches Originalregister. Dasselbe ist abgeschlossen worden, bevor die dritte Sammlung von fol. 89 v.—118 v. sowie einige an leeren Stellen der vorhergehenden Blätter eingeschobene Stücke eingetragen worden sind. Der Kodex ist gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts beendet worden. Während die Stücke auf fol. 1—49 ausschließlich in italienischer Weise notiert worden sind, hat für den weiteren Bestand mit nur geringen Ausnahmen die französische Notation Anwendung gefunden. Von der großen Zahl der hier vorliegenden Sätze weisen nur zwölf den Namen des Verfassers auf. In der ersten Sammlung begegnen uns die Meister Dompnus Paulus, Henricus und Jacobelus Bianchus; in der zweiten lernen wir Petrus de Vigiliis als Setzer kennen, in der letzten werden genannt G. Dufay, Grenon, Binchois, Dominus Bartolomaeus de Bononia und Fontaine.

Für die Mehrzahl der anonymen Stücke lassen sich aus den Handschriften Paris, Bibl. Nat. *f. fr. 22545/22546* (P. 22545/22546), Paris,

Bibl. Nat. *f. ital. 568* (P. 568), Florenz, Bibl. Med. Laur. *Pal. 87* (F. 87), Florenz, Bibl. Naz. Centr. *Panciatichi 26* (F. 26), Modena, Bibl. Est. *L. 568* (M.), Chantilly, Musée Condé *Ms. 1047* (Ch.), Padua, Bibl. Univ. *Ms. 1115* (Pad. 1115), Padua, Bibl. Univ. *Ms. 1475* (Pad. 1475) und Oxford, Bodley *Canonici misc. 213* (O.) die Autoren feststellen. Es liegen Werke von Johannes de Florentia, Jacobus de Bononia, Bartolinus de Padua, Franciscus de Florentia, Johannes Baçus Correçarius de Bononia, Guillaume de Machaut, Egidius, P. des Molins, Antonellus und Philipoctus de Caserta, Jacob de Senleches, Grimace, Trebor, Pykinus und Gacian Reyneau vor. Der Inhalt des Kodex, in alphabetischer Ordnung mitgeteilt, ist dieser[1]):

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Adeu mon cuer	2		81 v.
A discort son desir	3		70 r.
Agnel son bianco	2	Johannes de Florentia (F. 87)	12 v.
Agre d'amours dame	3		62 r.
A l'arme l'arme	3	Grimace (Ch.)	69 r.
Alba columba	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	14 v.
Ama chi t'ama	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	19 r.
Ama donna chi t'ama	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	26 v.
Ame sans peur	3		68 r.
Amis de tant que (Tenor?)			53 v.
Amis vous n'estes pas use	3		103 r.
Amor che nel pensier	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	18 r.
Amore a loto aspetto	2		38 r.
Amour me fait desirer	3	Guillaume de Machaut (P. 22546)	57 v.
Amour doye servir regracyer	3		59 r.
Aquil'al tera ferma	3	Jacobus de Bononia (F. 87)	2 v.
Au tornay d'amors	2		77 r.
Avendo me falcon tanto	2		30 r.
A vous sans plus de ma dolour	3		59 v.
Biaute parfaite bonte souvraine	3	Anthonellus de Caserta (M.)	46 v.
Bonte de corps en armes	3		55 r.
Car nul estat n'a si grant fermete	3		79 v.
Celle camussete. Tenor			55 v.
Ce moys de may	3	G. Dufay (O.)	103 v.
Certainement puet on (Contra?)			53 v.

1) Abgesehen von der Apostrophierung ist die Schreibweise des Kodex beibehalten. Die im Ms. angegebenen Verfasser-Namen hebe ich durch fetten Druck hervor. Die Quellen, nach denen anonyme Stücke identifiziert sind, werden hinter dem Verfassernamen in Klammer angegeben.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Certes amours	3		104v.
C'estoit ma douce nouriture	3		64r.
Che pensi di me far donna	3		31v.
Chi a man e la lengua	2	**Jacobelus bianchus**	25v.
Chi pregio vole in virtu	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	51r.
Chi tempo a	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	16r.
Combien que i'aie en soie	3		74r.
Combiem qu'il soyt	3		73r.
Come fra l'altre donne	3		49v.
Comme le cerf la fontenne desire	3		72v.
Con lagreme sospiro	2		27v.
Contre le temps et la sason	2		57r.
Conviensi a fede fe	3	Franciscus de Florentia	71r.
Cortois et sages	3	Egidius (M.)	54r.
Creatura gentil (Contratenor)		Jacobus de Bononia (F. 87)	3r.
Dame de qui toute ma ioie vient	4	Guillaume de Machaut (P. 22545)	68v.
Dame par le dolz plaisir	3		74v.
Dame vailans de prijs et de valoir	3		53v.
Danguiseus cuer doy gemir	3		61r.
De ce que fol pense [1]	4	P. des Molins (Ch.)	71v.
De fortune me doy plaindre	3	Guillaume de Machaut (P. 22546)	64v.
De Narcisus [2]	3	Magister Franciscus (Ch.)	81r.
De no me fare languire	2		3r.
De non fugir	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	50v.
De toutes flours [3]	4	Guillaume de Machaut (P. 22546)	72r.
Deux cuers en un	3		113r.
Di novo e giunto un cavalier errante	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	10v.
Dolce dolce lo mio drudrudo	2		29v.
Dolour me tient	2		82v.
Donna che d'amor senta	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	36v.
Donna fallante mira	2		39v.
Donna liçadra	2	Bartolinus de Padua	18v.
Dona nascosa dentr'al cor me stay	2		32r.
Dona se 'l' cor m'aperçi	2		29r.
Dona s'io t'o fallito	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	34r.
Du ciel perileus	3	Anthonellus de Caserta (M.)	47r.
El nome giovane	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	16v.
En amer la douce vie [4]	4	Guillaume de Machaut (P. 22545)	63r.

1) Ist dreistimmig ohne Text in *P 568* enthalten; dort fehlt das triplum.

2) Ohne Text in *P 568.*

3) Findet sich in *P 22546* und *P 568* sowie *M* nur dreistimmig; es fehlt das triplum.

4) In *P 22546* und *P 568* liegt der Satz nur dreistimmig vor; es fehlt das triplum.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
En atendant soufrir[1])	3	Mag. Filipoctus de Caserta (M.)	84v.
En ce gracieux temps[2])	3	Selesses Jacopinus (M.)	57v.
En remirant vo douce pourtraytture	3	M. Filipoctus de Caserta (Ch. M.)	80v.
En tes doulz flans plains de virginité	3		77v.
Enties en latin en romans vois	3		72v.
En wijflijc beilde ghestadt	1		56v.
E sentiça como l'archo d'amore	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	12r.
E vatene segnor mio	2		38v.
Fa sel bon servo soto al bon signore	2		40r.
Fenice fu e vissi	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	11v.
Fuiies de moy ami	3		82r.
Fuyons de chi fuions	3	Selesses Jacopinus (M.)	61v.
Gais et iolis chantant	3	Guillaume de Machaut (P. 22546)	65r.
Ge la remiray sans mesure[3])	3		80r.
Gente et devis noble et sage	3		66v.
Gentil aspetto in cuy la mente mia[4])	3	Franciscus de Florentia (P. 568)	52v.
Gia perchi pensi	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	48v.
Gioia di novi odori	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	24r.
Gran piant' agli ochi	3	Franciscus de Florentia (F. 87)	34v.
Gridavan tutti viva sachomano	2		11r.
Helas et quant vous verray	3	**G. Dufay**	89v.
Iamais tant que ie vous revoye	3	Binchois (O.)	96v.
I'ay grant desespoir	3		65v.
I be sembianti	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	45v.
Ie languis d'amere mort[5])	4	**[Petrus de Vigiliis]**	70v.
Ie ne suis plus telx que soloye	3	G. Dufay (O.)	97r.
Ie prens congie	3	**G. Dufay**	109v.
Iet fort qu'en amour	2		78r.
Ie vueil chanter de cuer ioyeux	3	G. Dufay (O.)	102v.
Ie voy le bon tens	3		67r.
Il a loing tamps que i'ay une choysie	3		93v.
Il capo biondo li capelli d'oro	2	**Henricus**	25v.
Il est venus le temps que desiroye	3		118v.

1) Nach *Ch* von Jo. Galiot. 2) Anonym in *Pad. 1115*.
3) Enthalten in *P 568* und *M.* 4) In *F. 87* fehlt der Kontratenor.
5) In Prag, Univ. Bibl. *XI, E 9* nur zweistimmig, in *P 568* dreistimmig. Neu hinzu tritt das triplum, welches Petrus de Vigiliis zum Verfasser hat.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Il m'est avis	4	Guillaume de Machaut (P. 22546)	69 v.
Il vient bien sans appeler	2		63 v.
Imperial sedendo[1])	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	22 v.
In som alteza	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	35 v.
Iollis ioyeulx le cuer auray	2		115 v.
Io me sun un	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	8 r.
Iones cede haut corage	3		77 v.
Iour a iour la vie[2])	4		66 r.
I son un pelegrin	2	Johannes de Florentia (F. 26)	27 v.
La belle se siet au piet de la tour[3])	2	G. Dufay (O.)	108 v.
La biancha silva amor che si verdeça	2		19 r.
La cornailhe qu'il hat	3		81 v.
La dolce vista	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	47 v.
La douce cere	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	13 v.
La grant biaute et la douchour	3		58 v.
La nobil scala che'l signor lombardo	3		40 v.
La plus belle et douce figure	3	**Grenon**	114 v.
La plus iolie et la plus belle	3	Nicolaus Grenon (O.)	91 v.
La plus plaisant et la plus gracieuse	4		100 v.
La sacrosanta carita	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	14 r.
Lasso per ben servire	2		28 v.
Le aurate chiome nodose et avolte	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	20 v.
Le gay plaisir et la doce sperance	3		78 r.
L'escu d'amours dont le champ est d'argent	3		76 v.
Les mesdisans ont fait raport	3		95 v.
Le souvenir de vous dame excellente	2		75 v.
L'ochi mie piangne	2	Jacobelus Bianchus	26 v.
Los prijs honour et avis	3		60 v.
Mach vriden (?) diex uil ic prisen[4])	2		57 r.
Ma dona bench'io miri	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	21 r.
Mais quel vous legñ est plaisante	2		77 r.

1) Auf fol. 13r. findet sich nochmals der Tenor dieses Satzes. *M* nennt als Verfasser dieser Komposition Dactalus de Padua.

2) Liegt ohne Text mit Cantus und Tenor in *P 568* vor.

3) Eine Quarte tiefer in Bologna, Bibl. Univ. *2216*, fol. 52v.

4) Der zugehörige Kontratenor hat den wenig verständlichen, offenbar entstellten Text *Chiere dic de miñe anteren.*

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
M'amour ma ioye et ma doulce mastresse	3		94 v.
M'amour mon bien	3		110 v.
Ma tre dol rosignol goly	3		53 r.
Mersi mersi chiamando	3	d[ominus] B[artolomaeus] **de Bononia**	105 v.
Mersioit mort ay long tempe desire	4		84 r.
Miracolosa tua sembiança apare	2		45 r.
Mon cuer pleure [1])	3	**Fonteine**	116 v.
N'aure ie suy d'un dart penetratif	3	G. Dufay (O.)	98 r.
Nel bel giardino	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	5 r.
Nel meço a sei paun	2	Johannes de Florentia (F. 87)	32 v.
Nel prato pien di fior	3		9 v.
Ne quiez veoir la biaute d'absalon	2	Guillaume de Machaut (P. 22546)	54 v.
Non al so amante	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	3 v.
Non corer troppo	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	22 r.
Non do la colp' a te	3	Franciscus de Florentia (F. 87)	37 r.
Non e virtu che cortesia non passy	2		43 v.
Non ara ma pieta	3	Franciscus de Florentia (F. 87)	52 r.
Non per mio fallo mancho	2		27 r.
O ançoliti del vago thesoro	2		35 v.
Ochi piangete	2		37 v.
O cieco mondo	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	5 v.
O dieus commant i'ay grant desir	2		83 v.
O dolce apress'un bel parlaro	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	7 v.
O graciosa petra margarita [2])	3		50 v.
O in Italia felice Liguria	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	6 v.
O lume vostro	2		1 r.
O martucius que fu de rome neis	3		59 v.
O may çascun se doglia	2		44 v.
Onques ne fu si dur	3		67 v.
Or sus amans veulles vous resveillier	3		90 v.
Or sus vous dormes trop [3])	3		78 v.
Or tost vrais iolis amoureux	1		116 r.
Oselletto salvaço	2	Jac. de Bononia (F. 87, fol. 12 v.)	7 r.
Oselletto selvaggio	2	Jac. de Bononia (F. 87, fol. 13)	8 v.
O tu chara scientia	2	Johannes de Florentia (F. 87)	30 v.

1) Liegt auch in *O* vor.

2) Bemerkenswert ist im Kontratenor die Bezeichnung des zweiten Teils als *secundus punctus*.

3) Findet sich nur mit der ersten Strophe in *P 568*.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Parton refuis vif ie defort	3		76 r.
Passerose de biaute [1])	3	Trebor (Ch.)	65 v.
Perche cançato e 'l mondo	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	17 r.
Perch'i non sepi passar	3	**Dompni Pauli**	25 r.
Per figura del ciel	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	16 v.
Per seguir la speranza	3	Franciscus de Florentia (F. 87)	48 r.
Per subito comando tu d'ogn' altro piacer me desti	2		24 v.
Per un verde boschetto	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	23 v.
Phiton phiton beste tres veneneuse corps	3	Magister Franciscus (Ch.)	56 r.
Plasanche ortost [2])	3	Pykinus (Ch.)	62 v.
Plus qu'autrement ne puis auor de mes dolants aligance	3		75 r.
Plus que l'aloe ne fine de canter	3		83 v.
Po che veder non posso la mie dona	3		51 v.
Porray ie avoir vostre mercy	3	G. Dufay (O.)	97 v.
Posando sopr'un acqua	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	9 r.
Pour l'amour du tamps gracieux	3		60 r.
Poy che da ti me convien partir	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	10 r.
Prima virtu	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	6 r.
Qual lege move la volubel rota	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	21 v.
Quando la terra parturisce	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	20 r.
Quant ie poray bien dire	3		95 v.
Quanto piu caro fai	3	Franciscus de Florentia (F. 87)	50 r.
Quant si loing suy de ma ioyeuse	3		113 v.
Quant theseus hercules et iason	2	Guillaume de Machaut (P. 22546)	54 v.
Que feray ie pour mes maulx oblier	3		106 v.
Quel digno de memoria	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	43 r.
Questa fanciulla [3])	2		85 r.
Qui veut mesdire si mesdie	3	**Binchois**	101 v.
Reconforte toy robin (Contra)			55 v.
Resioisons et seprenons liesse	3		117 v.
Restoes restoes horrible feu d'ardant	?		58 r.
Riant regart tout plain de ioye	3		111 v.
Se iamais jour ne vous veoye	4		99 v.
Se ie ne suy si gay	3		83 r.

1) Liegt ohne Text in *P 568* vor. 2) In *Ch* vierstimmig.

3) Eine möglicherweise für ein Instrument bestimmte in Partitur geschriebene Variation des zweistimmigen *Questa fanciulla amor* von Franciscus de Florentia.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Se ie souspire plains et pleure	3	**Binchois**	107 v.
Se ie vous ay bien loyaulment amee[1])	3	**Grenon**	92 v.
Se madame ie puis veoir	3	G. Dufay (O.)	112 v.
Se may est[2])	3		75 v.
Sempre donna t'amai	3	Bartolinus de Padua (F. 87)	15 v.
Sempre serva chi vol eser servito	2		39 v.
Sempre se trova in alta dona	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	15 r.
Sen vous pour moy pitie ne truis	3		13 r.
Se premio de virtute[3])	2	Bartolinus de Padua (F. 87)	44 r.
Se questa dea de virtu[4])	3	Johannes baçus correçarius de Bononia (Pad. 1475)	33 r.
S'espoir n'estoit qui me donne confort	3		60 v.
Se voy mon cuer[5])	3		73 v.
Sia maledetta l'ora	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	28 r.
Si com'al canto[6])	3	Jacobus de Bononia (F. 87)	33 v.
Si ti so state	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	48 v.
Sorta tempre maint soir[7])	4		63 r.
Sotto l'imperio del possente re	3	Jacobus de Bononia (F. 87)	1 v.
Soufice toy povre cuer dolereux	3		98 v.
Spesse fiate apreso un sotillaço	2		35 r.
Strençi li labri	2		39 r.
Tanto che sit'aquistati nel visto[8])	2		4 v.
Tenir mia vita me convien	2		26 r.
Tres dolz et loyaulus amis	2		74 v.
Tres douche plasant bergiere	3		55 v.
Trovera co merce	2		28 v.
Un bel sparver	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	4 r.
Va t'en mon cuer	3	Gacian Reyneau (Ch.)	82 v.
Vesti se la cornachia	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	30 v.
Vita non e piu misera	2	Franciscus de Florentia (F. 87)	49 r.
Textloser Satz in Partitur	3		85 v.

1) In *O* nur zweistimmig, ebenso in Bologna, Bibl. Univ. *2216*.
2) In der Oberstimme beginnt der Text *Sen may est.* 3) Nur Oberstimme.
4) In dem Paduaner Fragment *1475* liegt nur die Oberstimme vor.
5) In Prag, Univ. Bibl. *XI E 9* auf fol. 10 r. nur zweistimmig. Neu hinzu tritt das triplum.
6) In *F 87* fehlt der Kontratenor.
7) In Prag, *XI E 9* zweistimmig, in *M.* dreistimmig.
8) Enthalten in *F 26.*

London, British Museum, Additional Manuscripts 29987.

Madrigals, ballads and motets by Italian composers, viz: Jacobus de Bolonia, Johannes de Florentia, Franciscus de Florentia, Frater Bartolinus de Padua, Giovanni de Chascina, Ser Lorenzo prete di Firenze, Ser Gherardello, Bonavitus Corsini pitor, Frate Andrea de ser Vi., Donato da Chascina, Frate Vincenzo, Nicholo del Proposto, Frate Guiglielmo di S. Spirito, Francescho degli Organni, Don Pagholló, Rosso de Chollegrana.

Vellum ff. 88. XVIth cent. On f. 2 are the arms of Medici. Belonged in 1670 to Carlo di Tommaso Strozzi. Quarto.« [1])

Die erste Kenntnis dieser Handschrift vermittelte mir der Aufsatz H. Varnhagens »Die handschriftlichen Erwerbungen des British Museum auf dem Gebiete des Altromanischen in den Jahren von 1865 bis Mitte 1877« in der Zeitschrift für romanische Philologie, 1877 (Band 1). Es ist eine Pergamenthandschrift des 14. Jahrhunderts, welche aus 87 Blättern in folio (20 × 26,1 cm) und einem Vorsatzblatte besteht, das ein Verfasserverzeichnis aus dem Jahre 1670 trägt. Sie enthält eine umfangreiche Sammlung mehrstimmiger italienischer Lieder des 14. Jahrhunderts, eine Sammlung, welche mit den vorhergenannten in Zusammenhang steht, aber über dieselbe mit einer ganzen Reihe neuer Stücke hinausgeht. Die Niederschrift rührt von einem Schreiber her, der lateinischer Kenntnisse wie tiefer gehender Kenntnisse der italienischen Schriftsprache ziemlich bar war. Allen Anzeichen nach ist er italienischer Nationalität gewesen. Dem geistlichen Stande kann er aber kaum angehört haben, sonst hätte er nicht z. B. *Osanna in ecensis* statt *Osanna in excelsis* geschrieben. Auffällig ist auch, daß an Abkürzungszeichen festgehalten wird an Stellen, wo die Abkürzung überhaupt schon beseitigt, wo der Text ausgeschrieben ist. Bemerkenswert ist, daß bei langen Melismen der Vokal oder stimmhafte Konsonant, auf den das Melisma gesungen werden soll, mehrfach gesetzt ist wie z. B. chia-a-a-a-ro, ra-a-a-a-a-a-ma, excel-l-l-l-l-sis, leg-g-g-g-gie, per-r-r-r-de usw. In der folgenden alphabetisch geordneten Inhaltsangabe ist abgesehen von der Apostrophierung die Schreibweise des Originals beibehalten. Bei einer Reihe anonymer Stücke konnte der Verfassername eruiert werden. Die Handschriften, welche zur Feststellung der Autoren verhalfen, sind durch die bekannten Siegel bezeichnet. Diejenigen Sätze, welche unsere Handschrift neu beiträgt, sind mit einem Stern bezeichnet. In andern Handschriften noch nicht begegnet sind uns als Autoren: der Maler Bonavitus Corsini, der Florentiner Jacopo, der Bruder Andrea de' Servi, der Bruder Guiglielmo di Santo Spirito und Rosso de Collegrana. Möglicherweise ist aber der Bruder Andrea de' Servi mit dem Bruder Andreas de Florentia identisch. Den Bruder

---

1) *Catalogue of additions to the manuscripts in the British Museum in the years MDCCCLXXVI—MDCCCLXXXI.* 1882.

Guiglielmo dĭ Santo Spirito führen die Florentiner Handschriften *Ashburnam 574* und *Palatina 205* bei derselben Komposition »La neve e 'l ghiaccio« als *Magister Guglielmus Pariginus fr. romitanus* auf. Vielleicht ist er auch identisch mit jenem Guilelmus de Francia, welchen Kodex F. 87 als Verfasser mehrerer Kompositionen zusammen mit Egidius nennt.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Adiou, adiou, dous dame iolie	2	B(allata) magistry francisci de frorencia	29r.
Alba cholumba con sua verde rama	2	Fratris bartolini de padova	11v.
*Amor tu vedi ch'io per te morir vorey	2	B(allata) bonauitus chorsini. pitor	34r.
Appress' un fiume chiaro	2	Johannes de Florentia (F. 87)	5v.
*Belicha istanpitta	1		58r.
*Belicha 2—5. pars	1		59r.
*Bench' amar, crudel donna	2		59r.
Benche partir da te	2	Balata ser Nicholo del proposto	53r.
*Bench'io serva con fe	2		54r.
*Benedictus	3		37v.
*Cantano gli angioletti sanctus	2		36v.
*Chanconete tedesche 4	1		74r.
Chiascun faccia per se	2	B(allata)di serNichollo del proposto	69v.
Chi 'l ben sofrir non po	2	Ser Nicholaus praepositus de Perugia (F. 87)	39r.
Chi vuol d'una virtu (Tenor)		Franciscus caecus (F. 87)	10r.
*Chominciamento di gioia (Istanpitta)	1		56r.
*Chosa non e ch'a se tanto mi tiri	3		72v.
Chosi pensoso	2	Franciscus caecus (F. 87)	38v.
*Come tradi pensasti dona may	2	B(allata) diachopo pianelaio de firençe	47r.
Con levrier e mastini	2	M(adrial di ser gherardello	70v.
Contemplar le gran chose	3	B(allata) di francescho	78r.
*Cravos manus perforare	1		67r.
*Cum martelli in crudena[1]			30v.
Da poy che'l sole i dolçi raçi	2	Ser Nicholo del proposto	40v.
*Dic Maria	1		66v.
*Dic Maria qui (!) fecisti	1		67v.
*Dic Maria qui (!) fecisti	1		67v.
*Dic Maria qui (!) vidisti	1		68r.
*Dies ire dies illa	1		63v.

1) Kontratenor zu *Lamanta chassera tututu lo primo* auf fol. 30v.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
*Diligenter advertant chantores	1	l'antefana di ser lorerenço (!)	55r.
Di novo e giont' un cavalier errante	2	Magistri Jacobi di Bolonia	2v.
*Dolcie signiore	2	B(allata) di francescho	78v.
Donna i prego amor	3	Franciscus caecus (F. 87)	52v.
*Donna non fu giamay	2	B(allata) bonauitus corsini. pitor	32r.
Donna si t'o fallito[1]	2	Franciscus caecus (F. 87)	23r.
*Donna tu pur i vecchi	2		54v.
El gran disio	3	Franciscus caecus (F. 87)	73v.
*Et in spiritum sanctum	3		84v.
*Et in terra pax—Laudamus te	3		82v.
*Ghaetta Istanpitta	1		55v.
Gia furon le dolceççe mie	2	Franciscus caecus (F. 87)	10r.
Gia perchi penso	2	Franciscus caecus (F. 87)	58v.
Gran piant' agli ochi	3	B(allata) magistry francisi de frorencia	28v.
Guard' una volta	3	Franciscus caecus (F. 87)	23v.
*Gudicandus	1		66r.
*Guste iudex	1		65r.
*Gy porte mie bramant	2		70r.
*Ic est agnus	1		66v.
I credo	2	Madriale di ser lorenço	18v.
I fu gia bianch' ucciel	2	M(adriale) di Ser donatto da chascia	35v.
In forma quasi tra 'l veghiar	2	Chaccia. Vincentius de Arimino (F. 87)	31r. u.68v.
*In pro (Istanpitta)	1		60v.
*Inter oves	1		65v.
*Io vegio in gran dolo (penna)	2	B(allata) di ser Nicholo dell proposto	38r.
I pregho amor	2	Franciscus caecus (F. 87)	46v.
Isabella (Istanpitta)	1		56v.
I son un pellegrin	2	Johannes de Florentia (F. 26)	24r.
*I son tuo donna	2	B(allata) di ser Nicholo del proposto	30r.
Ita se n'era star	2	M(adriale) di ser lorenço	42v.
Ita se n'era star	2	M(adriale) Vincentii	44r.
*Kyrie eleison-Christe eleison-Kyrie eleison-Kyrie eleison	1		81v.
La dolce cera du fer animale[2]	3	fratris bartolini de padova	14v.
La dolce vista[3]	2	B(allata) di francescho	79r.

1) Geht über *F 87* mit der Strophe *Sol per la sua belleça che conforto* usw. hinaus.

2) Der Text ist, vielleicht in dem Bestreben, auch das Französische zu italienisieren, bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

3) Text ist nicht untergelegt. Den vollständigen Text siehe in *F 87* und *P 568*.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
La donna mia[1])	2	Nicolaus de Perugia (F. 87)	26r.
L'alma mie piangie	3	B(allata) M. francisci	74v.
*La manfredina — La rotta della manfredina	1		63r.
*Lamanta chassera tututulo primo	2		30v.
*Lamento di tristano — La rotta	1		63r.
*La neve e 'l ghiaccio e venti d'oriente[2])	2	M(adriale) di fratte Guigliemo di santo spirito	45v.
*La socuette Ritornello tenore			14v.
L'aspido sordo e 'l tirello scorçone	2	Donatus de Florentia (F. 87)	25v.
Lasso per mie fortun' o post' amore	3	Franciscus caecus (F. 87)	47v.
*Liber scriptus proferetur	1		64r.
Lucea nel prato	2	M(adriale) di franceschо	79v.
*Matrem frete	1		67v.
Mentre che 'l vago viso	2	B(allata) di ser Nichollo del proposto	45r.
Mille merce	2	Egidius et Guilelmus de Francia (F. 87)	13r.
Musica son che mi dolgho piaggiendo	2	Magistri fracisci de frorencia	9v.
Nella piu chara parte	2	B(allata) magistry francisci de frorencia	27v.
Nell' aqua chiara	2	frate vincenço	39v.
Nessun pongha sperança	3	Franciscus caecus (F. 87)	75v.
Non avra ma pieta	2	Franciscus caecus (P. 568)	22v.
Non dispregiar virtu	2	M(adriale) di ser Nicholo del proposto	43v.
*Non piu non piu di rogia	2	B(allata) di ser nicholo del proposto	73r.
*Non posso far buchato	2		15r.
*Non quiescha, non pausabo	1		68r.
*Non senti donna piu piacer	2		26v.
O dolç apress' un bel perlaro fiume[3])	2	Jacobus de Bononia (F. 87)	1v. u. 3v.
O perlaro gentil	2	Johannes de Florentia (F. 87)	4v.
*Oro supplex	1		65v.
Orsus vous dormet — Or tost naqueires	3		76v.
Oseletto selvagio	3	Magistri Jachobi de bolonia	15v.
O tu chara scientia	2	Magistri Johannis de frorentia	6v.

1) Text höchst fehlerhaft.

2) Nach Florenz, *Ashburnam 574* von Sacchetti (vgl. Carducci, *Opere* VIII, 376).

3) Die Notenwerte sind auf die Hälfte reduziert. In der nochmaligen Wiedergabe desselben Stückes auf fol. 3v. ist der Text nur von *Ay lasso* an untergelegt.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
*Palamento (Istanpitta)	1		60r.
Partesi con dolore	3	B(allata) magistry francisci de frorentia	29v.
*Patrem omnipotentem	3		83v.
Per allegreça del parlar d'amore	2	Francesco da firençe (F. 26)	6r.
Perche di novo sdegno Vendetta far dovrei (Contratenor) Perche tuo servo suggetto (Tenor)	3	B(allata) di Francescho de frorencia	24v.
Perche tuo servo siehe Perche di novo sdegno			
Per llanfruença di saturn e marte	2	Madrialle di francescho degli orghanni	49v.
Per sparverar [1]	2	Jacopo da Bologna (F. 26)	21v.
Per un verde boschetto	3	M(adriale) di fra bartolino	80v.
*Piata ti mova	2	B(allata) bonauitus chorsini. pitor	33v.
*Piu bella donna mondo ma non fia	2	B(allata) maestro francescho di firençe	31v.
Piu non mi curo	2	Maestro Giovanni de chascina	17v.
Po che da te	2	Franciscus caecus (F. 87)	36r.
*Pocho lunghi dal boscho	3		77v.
*Posando l'onbra delle verdi frondi	2		53v.
*Post unguentum preparavi	1		67v.
Povero çappator [2]	2	M(adriale) di ser lorenço di fiorentia	34v.
Prima vertute chonstringer la lingua	2	Magistri Jachobi de bolonia	12v.
*Principio di virtu (Istanpitta)	1		61r.
Qual legie move [3]	2	fratris bartolini de padova	19v.
Quando la terra parturessen verde	2	fratris bartolini de padova	13v.
Quando la terra parturiscie verde [4]	2	fratris bartolini de padova	20v.
Quanto piu charo fay	3	M. fracescho de frorençia	48v.
*Quid sum miser	1		64v.
*Qui Maria	1		65r.
*Quod se patri commedavit (!)	1		67r.

1) Der Text weist gegenüber *F 26* bedeutende Varianten auf.

2) Dem zweiten Teile der Oberstimme und dem Tenor ist kein Text untergelegt.

3) Am Schluß findet sich folgende Strophe: *Hoc naturale est et satis probatum — In qui gli cha sin tuto il gustamento — Naschosamente per chompore errore.*

4) Identisch mit dem vorher genannten Stück.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
*Recordare giesu pie	1		64 v.
*Salterello (1.—4. pars)	1		62 r.
*Salterello 1.3.4.5. pars	1		62 v.
*Salterello (1.—4. pars)	1		62 v.
*Salterello (1.—6. pars)	1		63 v.
Sedendo al onbra d'una bella mandorla [1])	2	Magistri Johannis de Frorentia	8 r.
*Seghua gentille e non giamai villano [2])	2		69 r.
Segugi acorde	3	M. Piero (F. 26)	77 v.
Se non ti piacque	2	M(adriale) di don paghollo	50 v.
Se pronto non sara	2	Franciscus caecus (F. 87)	27 r.
*Sia quel ch'esser po	2	B(allata) di frate Andrea de servi	28 v.
Si chome al canto de la bella iguana	2	Magistri Jacobi de bolonia	7 v.
*Si cum Christu (!) resuresiset (!)	1		68 r.
Si dolce non sono	3	Magistri francisci de forençia	8 v.
Sotto verdi fraschetti	2	M(adriale) di ser Gherardello	44 v.
*Spinis chaput choronatum	1		67 v.
*State su donne	2	Chaccia di ser Nichollo del proposto	41 v.
*Suresit (!) Christus	1		68 r.
*Surgit Cristus (!)	1		66 r.
*Tibi Christe splendor [3])	1		86 r.
Tosto che l'alba [4])	2	Chaccia di ser gherardello	25 r.
*Totum mundum tenebrari	1		67 r.
*Tre fontane. (Istanpitta)	1		57 r.
*Tremando piu che foglia	2	M(adriale) Rosso de chollegrana	71 v.
*Trotto (5 partes)	1		62 v.
*Tuba mirum	1		64 r.
Una colomba candida e gentile	2	Francisci de forençia	10 v.
*Un bel parlare vive sulla riva	2	Magistri Jacobi de bolonia	16 v.
Vendetta far dovrei [5])		B(allata) di Francescho de frorencia	24 v.
Vidi nell' ombra	2	Madrialle di ser lorenço prete	32 v.
Zeile ohne Text mit dem Anfang: [Notenbeispiel]		M(adriale) di ser Nicholo del proposto	51 v.
*Satz ohne Text	2		88 v.
Skalen von späterer Hand			85 v.

1) Weist gegenüber der Fassung in *F 87* starke Veränderungen auf.

2) Die einzig notierte Stimme trägt die Vorschrift: *Tenore di questa chaccia adietro.* Voran geht *In forma quasi tra 'l veghiar.*

3) Von späterer Hand. 4) Tenor ist von anderer Hand.

5) Kontratenor zu *Perche di novo sdegno.*

Zweites Kapitel.

Die italienische Notation in ihrer Blüte zur Zeit des Johannes de Florentia, Jacobus de Bononia und Bartolinus de Padua.

Marchettus und Prosdocimus hatten als Charakteristika der italienischen Notation aufgewiesen:

1) Den alleinigen Gebrauch des Punktes zur Abtrennung von brevis-Werten und nach Prosdocimus auch von longa- und maxima-Werten;
2) den Gebrauch der Anfangsbuchstaben der die Divisionen bezeichnenden Wörter als Taktzeichen;
3) den variablen Wert der semibrevis und die Verwendung eigentümlicher, für die italienische Notation charakteristischer Notenformen.

In der Praxis findet sich der Punkt stets nur zur Abgrenzung von brevis-Werten. Eine folgende größere Note (brevis oder longa) oder eine Ligatur machen den Punkt unnötig. In Fällen, wo die Division infolge der Taktbuchstaben oder einfacher rhythmischer Verhältnisse absolut klar ist, läßt die spätere Zeit den Punkt fort. Indes ist dies bereits als Zeichen des beginnenden Verfalls anzusehen.

Die Taktbuchstaben fehlen häufig in Sätzen mit einfacher rhythmischer Gliederung. Wechsel des Rhythmus wird aber fast stets durch Taktbuchstaben angezeigt. Als solche finden sich, wie Prosdocimus richtig bemerkt, *t*, *q*, *s p* und *s i* (an deren Stelle meist nur *p* und *i* anzutreffen sind), *o*, *n* und *d*, aber in der Minuskelform. Die Buchstaben, welche Prosdocimus für die modi maximarum und longarum aufstellt, sind in praxi nicht anzutreffen, wohl aber für den modus perfectus longarum ⊓⊓⊓ und für den modus imperfectus longarum ⊓⊓. Auch für das tempus perfectum und imperfectum kommen zuweilen |: und |: vor[1]).

Als wesentlichste Notenformen innerhalb der durch Punkte abgeteilten Divisionen oder Takte finden sich die semibrevis ♦ und die minima ♦̍. Letztere bezeichnet, worauf Prosdocimus nicht hinweist, in der quaternaria $\frac{1}{4}$ brevis, in der senaria $\frac{1}{6}$, in der octonaria $\frac{1}{8}$, in der novenaria $\frac{1}{9}$ und in der duodenaria $\frac{1}{12}$. Kommt aber z. B. vorübergehend in der senaria der Wert von $\frac{1}{12}$ brevis oder in der octonaria der Wert von $\frac{1}{16}$ oder in der novenaria der Wert von $\frac{1}{18}$ brevis usw. vor, so gelangt die Form der semiminima ♦̍ zur Verwendung, welche Prosdocimus zwar überliefert, über deren Gebrauch er uns aber völlig unaufgeklärt läßt.

Um die Werte kennen zu lernen, welche die semibrevis ♦ und ihre

1) Z. B. bei Kompositionen von Bartolinus de Padua in Kodex Florenz, Bibl. Med. Laur., *Pal. 87* fol. 112r. und 116r.

via artis (cum signo) alterierte Form ◆↓ haben kann, wollen wir die einzelnen Divisionen untersuchen.

Allgemein betrachtet zählt jede semibrevis mindestens zwei minimae und jede cum signo, d. h. via artis alterierte semibrevis mindestens vier minimae. Jede semibrevis von der Form ⟋◆ mißt drei minimae. Hat also die minima den Wert von $\frac{1}{4}$ brevis, so gilt ⟋◆ $\frac{3}{4}$ brevis. Mißt die minima $\frac{1}{6}$ brevis, so ist für die Form ⟋◆ ein Wert von $\frac{3}{6}$ brevis anzusetzen usw. Vielleicht ist in älterer Zeit auch für die Form ⟋◆ stets die Form ◆↓ gebraucht worden. Man könnte dies z. B. aus der Bewertung von ◆↓ ◆ in der octonaria schließen. Jedenfalls findet sich ab und zu ◆↓ für ⟋◆ gesetzt z. B. in *Donna gia fu legiadra* von Johannes de Florentia (Panciatichi 26) und in *Ay schosolato* von Vincentius de Arimino, wo in der *quaternaria* ◆↓ ◆↑ für ⟋◆ ◆↑ steht. Bei Meister Piero ist der Wert, welcher drei minimae faßt, meist überhaupt nicht besonders ausgezeichnet, sondern in der Form der einfachen semibrevis geschrieben. Ob die vor einer minima stehende semibrevis drei oder zwei minimae gilt, ist davon abhängig, ob der Wert einer minima verfügbar ist. Zu den Pausen ist allgemein zu bemerken, daß an die Stelle einer jeden zweizeitigen semibrevis auch die semibrevis-Pause treten kann, gleichwie für eine minima eine minima-Pause ⩦ eingesetzt werden darf.

In der divisio ternaria, die übrigens selten vorkommt, finden sich die Zusammenstellungen ◆ ◆, ◆↓ ◆ und ◆ ◆ ◆. Im ersten Falle wird die zweite semibrevis via naturae alteriert, und die beiden semibreves sind zu messen $\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$. Im zweiten Falle wird die erste Note via artis alteriert und mißt demgemäß $\frac{2}{3}$, während nun die zweite Note den Wert von $\frac{1}{3}$ brevis erhält. Im letzten Falle ist jede semibrevis $\frac{1}{3}$ brevis zu bewerten. Ganz logisch notiert auch Laurentius de Florentia ◆ ◆↑ = ■ = $\frac{2}{3} + \frac{1}{3}$; denn die Notenform ◆↑ bezeichnet ja in jeder Division den dem Divisionsnamen entsprechenden Notenwert, d. h. $\frac{1}{6}$ in der *senaria*, $\frac{1}{4}$ in der *quaternaria*. Warum sollte sie also nicht auch in der ternaria den Wert $\frac{1}{3}$ brevis bezeichnen können, zumal doch der Wert der semibrevis ein variabler ist? Die Theorie bemängelte jedenfalls diese Ausdrucksweise[1]).

In der quaternaria finden sich folgende Kombinationen:

◆ ◆ $= \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$

◆ ◆↑ ◆↑ $= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$

◆↑ ◆ ◆↑ $= \frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4}$

◆ ◆↑ ♪ ♪ $= \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

1) C. S. III, 231 b. f.

$= \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$

$= \frac{2}{4} + \frac{1}{4}$

Die Form führt schon Prosdocimus unter demselben Werte auf. Daß sich für sie zuweilen findet, ist bereits erwähnt worden. Johannes de Cascia (Florentia) und der Florentiner Tenorist Ser Paolo kennen auch eine in derselben Weise modifizierte minima:

$= \frac{3}{8}$

Sie findet sich in rhythmischen Gebilden wie folgendes:

$= \frac{3}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{4}.$

Für eine zweizeitige semibrevis kann in allen Divisionen auch eine Triole eintreten, deren Noten dann, entgegen der Bezeichnungsweise des Prosdocimus mit , in der Form dargestellt werden. Hierdurch ist es möglich, zum Beispiel innerhalb der quaternaria die *senaria imperfecta* auszudrücken:

$= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}.$

Als ein Beispiel der quaternaria, welches den größten Teil der Möglichkeiten in sich schließt, teile ich in Teil II und III unter Nr. XXXVII (37) von Johannes de Florentia das Stück *Nel mezo a sei paoni vidi un bianco* im Original und in der Übertragung mit.

Die senaria perfecta, welche durch s. p. oder p. bezeichnet wird, zeigt im wesentlichen folgende Noten-Zusammenstellungen:

$= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{2}{6} + \frac{4}{6}$

$= \frac{4}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{4}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6} + \frac{4}{6} + \frac{1}{6}$

Sine signo verdoppelt also gegebenen Falles die letzte semibrevis ihren Wert, cum signo jede andere.

$= \frac{3}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$

$= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$

$= \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

$= \frac{3}{6} + \frac{3}{6}$

Letztere Kombination kommt auch in Ligatur unter dieser Form vor. Weiter kann vorübergehend die semiminima eingeführt werden, welche hier $\frac{1}{12}$ brevis mißt. Ebenso darf für eine zweizeitige semibrevis gesetzt werden, welches zu bewerten ist $\frac{3}{12} + \frac{1}{12}$. Schließlich kommt auch noch für eine zweizeitige semibrevis die Triole vor, für deren erste Note sich auch wohl die Pause findet, wie in *Girando un bel falcone*[1]) (octonaria):

und für deren erste beide Noten die einfache semibrevis eintritt, so daß folgende Verbindung entsteht $= \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$. Tritt die Triole für alle drei semibreves ein, so ist damit innerhalb der *divisio senaria perfecta* die *novenaria* geschaffen. Es ist zu übertragen:

$= \frac{2}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$

$= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$

$= \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$
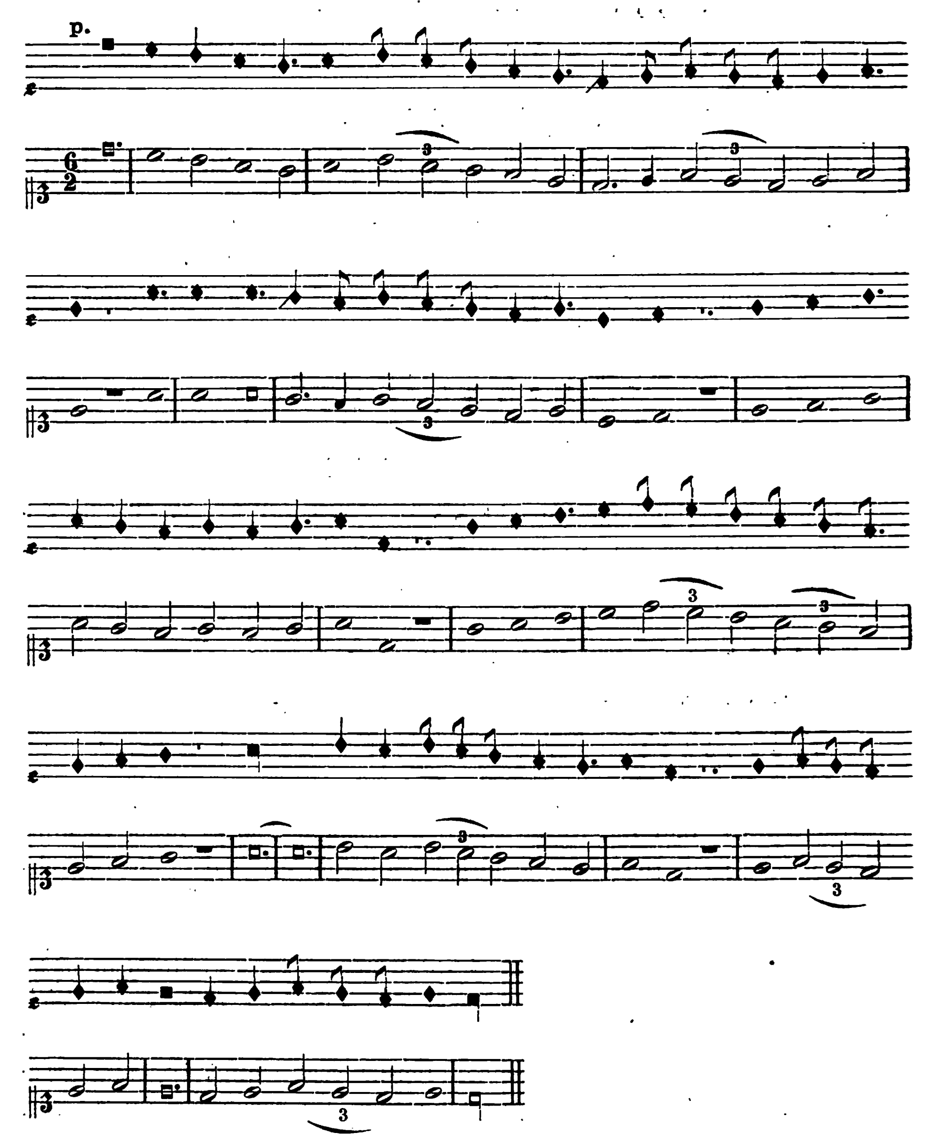
Was die Pausen betrifft, so gelten die allgemeinen Regeln. Darauf hinzuweisen ist, daß die Regel von der Unmöglichkeit, Pausen zu alterieren, welche Prosdocimus nachdrücklich betont, ab und zu doch durchbrochen wird. Hierfür finden sich in *La douce çere*[2]) und *La fiera testa*[3]) von Bartolinus de Padua deutliche Beweise. In ersterem Stück Takt 9 vor Schluß würde *c* mit *d* zusammenklingen, wollte man nicht eine Alteration der Pause vornehmen. In *La fiera testa* findet sich in derselben Stimme kurz nacheinander und unterschieden, ein Zeichen, daß verschiedene Mensur beabsichtigt ist, und zwar Alteration der Pause im ersten, Alteration der semibrevis im zweiten Beispiel.

Ein vortreffliches Beispiel für die innerhalb der *senaria perfecta* vorhandenen Möglichkeiten der Notenverbindungen liegt uns in der Stelle

1) Paris, Bibl. Nat., *fonds ital. 568*, fol. 139.

2) Teil II und III, Nr. XLV (45). 3) Siehe Teil II und III, Nr. XLIV (44).

alba e 'l giorn' apparve ed io tornava aus *Un bel sparver* von Jacobus de Bononia vor[1]):



Die divisio senaria imperfecta weist als einfachste Verbindung ♦♦ = ♩ + ♩ auf. Die Gruppe ♦♦, welche z. B. bei Johannes de Florentia in *La bella stella* vorkommt, ist aufzulösen ♩ + ♩. In ♦♦♦ wird

1) Florenz, *Pal. 87*, fol. 9v.
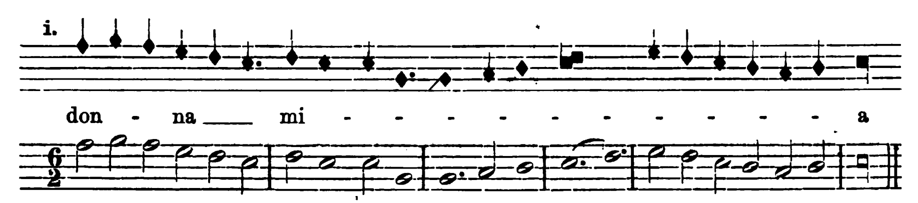
gleichsam die zweite semibrevis durch die folgende minima ($\frac{1}{6}$ br.) imperfiziert und mißt nur $\frac{2}{6}$, so daß zu übertragen ist

$$♦\,♦\,♦ = \frac{3}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6}$$

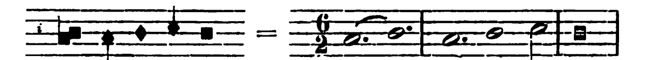
und ähnlich

$$♦\,♦\,♦ = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{3}{6}.$$
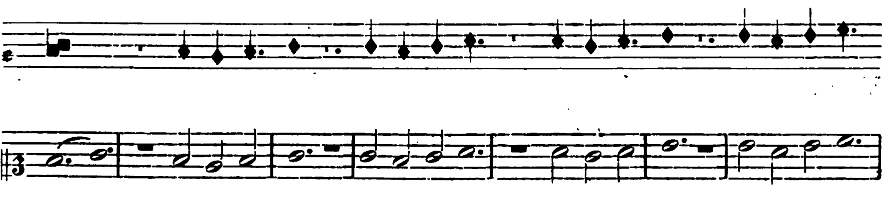
Häufig wird in ersterem Falle die dreizeitige semibrevis von der zweizeitigen durch schräge Kaudierung nach unten unterschieden ♦, wie folgende Stelle bei Donatus de Florentia zeigen mag[1]):



Zuweilen wird aber auch die dreizeitige semibrevis gerade nach unten kaudiert ♦, wie aus folgender kleinen Stelle bei Johannes de Florentia zu ersehen ist:



Steht die dreizeitige semibrevis am Schluß, so bedarf sie keiner weiteren Auszeichnung, da ja via naturae die letzte Note den größeren Wert erhält. Doch kommen in der späteren Zeit in sonst streng notierten Beispielen Fälle vor, wo die am Ende eines Taktes stehende dreizeitige semibrevis nach unten kaudiert wird, wie z. B. in dem *Sanctus* von Gratiosus de Padua[2]):



Von Noten-Gruppierungen seien weiter erwähnt:

$$♦\,♦\,♦\,♦ = \frac{1}{6} + \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{2}{6}$$

$$♦\,♦\,♦\,♦\,♦ = \frac{2}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$$

$$♦\,♦\,♦\,♦\,♦\,♦ = \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6} + \frac{1}{6}$$

---

1) Florenz, *Pal. 87*, fol. 75r.

2) Padua, Bibl. Univ., *Ms. 1475*.

Auch hier können wieder semiminimae und Triolen eingeführt und damit die mannigfaltigsten Kombinationen erzielt werden.

Als Beispiel der senaria imperfecta sei in Teil II und III unter Nr. XLVI (46) das zweistimmige *Per figura del cielo* von Bartolinus de Padua mitgeteilt.

In der divisio octonaria sind zwei semibreves gleicher Form gleich zu messen:

◆ ◆ $= \frac{4}{8} + \frac{4}{8}$

Soll eine derselben die Geltung $\frac{6}{8}$ haben, so ist sie nach unten zu streichen

◆ ◆ $= \frac{6}{8} + \frac{2}{8}$

◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{6}{8}$

Für jede zweizeitige semibrevis können zwei minimae eingeführt werden

◆ ◆ ◆ $= \frac{6}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

Von drei gleichgeschriebenen semibreves wird die letzte via naturae alteriert, gilt also $\frac{4}{8}$ brevis. Soll eine andere den größeren Wert erhalten, so muß sie nach unten kaudiert werden. Es kommen aber auch in der späteren Praxis Fälle vor, wo selbst die letzte von drei semibreves nach unten kaudiert ist, wie das Fragment eines gewissen [An]tonellus [de Caserta]in Ms. Padua, Bibl. Univ. *1115* zeigt[1]).

◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{4}{8} + \frac{2}{8}$

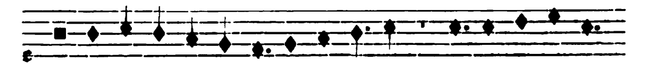
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{4}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$

Vier semibreves gleicher Form sind gleich zu messen:

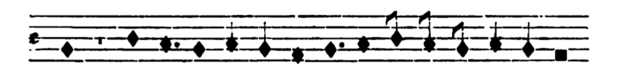
◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$

Durch Einführung der semiminima $= \frac{1}{16}$ brevis, der Form ◆ $= \frac{3}{8}$ brevis, der Figur ◆ $= \frac{3}{16}$ brevis, sowie der Triole ◆◆◆ entstehen die mannigfaltigsten rhythmischen Gebilde. Weiter können statt der Notenformen die entsprechenden Pausen eintreten. Besondere Erwähnung verdient hierbei das Stück *Fenice fu* von Jacobus de Bononia, in welchem

1) Siehe den Anfang der auf uns gekommenen Oberstimme:



sich, einen Takt der octonaria füllend, folgende Stelle vorfindet [1].
Diese kann nur so übertragen werden, daß die Pause den Wert von brevis erhält, das heißt denselben Wert, welcher einer cum signo alterierten semibrevis an dieser Stelle zukäme. Im Anfange desselben Satzes findet sich dagegen , das heißt entsprechend den fehlenden drei semibreves sind drei semibrevis-Pausen gesetzt. — Noch ein eigentümlicher Fall der Notation ist in der octonaria zu erwähnen, folgende Stelle aus *Donna gia fu gentile* von Johannes de Florentia[2]):



Um den dritten brevis-Wert auszufüllen, muß die semibrevis ihren Wert verdoppeln. Sie tut dies, ohne der allgemeinen Regel folgend eine Kauda nach unten anzunehmen, und zwar mit Recht, weil ja hier jeglicher Irrtum der Mensurierung ausgeschlossen ist, da nur eine semibrevis vorhanden ist, die alteriert werden kann. Vortreffliche Beispiele der octonaria sind *Un bel sparver gentil* von Jacobus de Bononia[3]) und *La fiera testa* von Frater Bartolinus de Padua[4]).
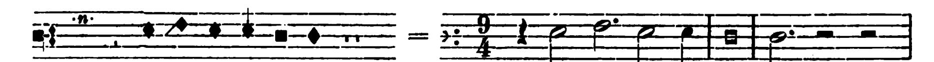
Die divisio novenaria weist meist einfache Verhältnisse auf. Die semibrevis mißt bald zwei, bald drei minimae, und zwar zwei, wenn sie in der natürlichen Form notiert ist und ihr ein, vier oder sieben minimae bezw. ihnen entsprechende Werte folgen oder voraufgehen. Füllen zwei semibreves einen brevis-Wert, so wird die letzte via naturae alteriert: ♦ ♦ = + . Die erste semibrevis kann nur via artis, das heißt durch Kaudierung nach unten den größeren Wert erhalten: ♦ ♦ = + . Füllen drei semibreves gleicher Form den Takt, so mißt jede drei minimae: ♦ ♦ ♦ = + + . Kommen drei semibreves gleicher Form mit minimae vor, so hängt es von der Zahl der minimae ab, wieviel der semibreves zweizeitig werden. Vier semibreves können sich nur mit einer minima zu einem Takte verbinden und sind dann alle zweizeitig. Die minima ♦ beträgt immer , die Form immer . Letztere findet sich häufig an einer Stelle, wo sie nicht gesetzt zu werden brauchte, am Ende eines Taktes. Hier steht ja via naturae stets der größere Wert. Ein Beispiel ♦ ♦ ♦ würde ohne weiteres übertragen werden + + + . Trotzdem findet sich aber, wie gesagt, die letzte semibrevis nicht selten mit einer schrägen Kauda

1) Florenz, *Pal. 87*, fol. 16v. 2) Florenz, *Pal. 87*, fol. 4v.
3) Siehe Teil II und III Nr. XL (40).
4) Siehe Teil II und III, Nr. XLIV (44).

versehen. Eine Reihe von Beispielen wird im übrigen am besten die Art der Bewertung erkennen lassen:

	$= \frac{3}{9} + \frac{6}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{6}{9}$
	$= \frac{6}{9} + \frac{3}{9}$
	$= \frac{6}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{6}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{3}{9}$
	$= \frac{3}{9} + \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
*	$= \frac{2}{9} + \frac{3}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{3}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9} + \frac{1}{9}$
	$= \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{2}{9} + \frac{1}{9}$

Zu dem mit einem Stern versehenen Beispiel ist zu bemerken, daß hier die erste semibrevis nicht $\frac{3}{9}$ gelten kann, da sich sonst bei der Summierung mehr als neun Teile ergeben würden. Besonders hervorzuheben ist noch folgende Stelle aus *Strinçe la man ognuno* von Frater Bartolinus de Padua[1]):



Sonst liegt in *Perche cançiat' e il mondo dal antico* desselben Verfassers ein vortreffliches Beispiel zur novenaria vor[2])

Sehr häufige Verwendung findet die divisio duodenaria. Dieselbe geht stets auf die Dreiteilung der brevis, auf das tempus perfectum

1) Florenz, Med. Laur., *Pal. 87*, fol. 106r.
2) Siehe Original und Übertragung in Teil II und III unter Nr. XLIII (43).

zurück[1]). Die minima beträgt stets $\frac{1}{12}$ brevis, die semibrevis bald $\frac{2}{12}$, bald $\frac{4}{12}$ und bald $\frac{8}{12}$. Füllen nur zwei semibreves eine Division, so wird die letzte via naturae sine signo alteriert, erhält also den Wert von acht minimae, während der Wert der ersten vier minimae beträgt.

♦ ♦ $= \frac{4}{12} + \frac{8}{12}$

Soll die erste den größeren Wert erhalten, so wird sie cum signo alteriert:

♦ ♦ $= \frac{8}{12} + \frac{4}{12}$

Sollen beide semibreves gleich gemessen werden, das heißt jede den Wert von sechs minimae erhalten, so müssen beide nach unten kaudiert werden. Doch ziehen es die Notatoren in den meisten Fällen vor, die sechs minimae messende semibrevis so darzustellen, daß sie einer nach unten kaudierten semibrevis eine einfache dicht anfügen in dieser Weise ♦♦.

♦♦ ♦♦ $= \frac{6}{12} + \frac{6}{12}$

Drei semibreves gleicher Form sind gleich zu bewerten: ♦ ♦ ♦ $= \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$. Ist eine von drei semibreves nach unten kaudiert, so gilt sie $\frac{8}{12}$, die andern beiden je $\frac{2}{12}$ brevis. Vier in gleicher Form notierte semibreves kommen gewöhnlich nicht vor; es pflegen vielmehr diejenigen von ihnen, welche vier minimae messen, nach unten kaudiert zu werden, z. B.

♦ ♦ ♦ ♦ $= \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12}$

Mehr wie zwei semibreves können nicht nach unten kaudiert werden. Allerdings kommt bei Johannes de Florentia in *Donna gia fu legiadra*[2]) der Fall vor, daß drei semibreves nach unten kaudiert sind. Eine derselben erweist sich aber als stellvertretend für ↗♦ und ist möglicherweise nur verschrieben.

Im übrigen kann wie in allen andern Divisionen auch in der duodenaria für eine zweizeitige semibrevis die Triole ♦♦♦ und für jeden Wert die entsprechende Pause eingeführt werden. Alterieren läßt sich nur die semibrevis-Pause, und zwar nur am Ende, also via naturae. In jedem andern Falle wird das einfache Pausenzeichen zweimal gesetzt. Von andern Figuren kommen noch vor ↗♦ $= \frac{3}{12}$ und ♦ $= \frac{1}{24}$ brevis.

Bei der Berechnung der Werte für die einzelnen semibreves geht man am besten so vor, daß man von dem vollen Takt die in jeder Division fixen Notenwerte abzieht: das sind die minimae, etwaige Triolen

1) C. S. III, 230 b f.

2) Florenz, *Panciatichi 26*, fol. 57.

und die schräg nach unten gestrichenen semibreves. In den Rest teilt man die Zahl der semibreves, wobei zu berücksichtigen ist, daß die cum signo alterierte semibrevis doppelt zählt[1]), und daß, wenn eine Teilung nicht möglich ist, die letzte semibrevis via naturae ihren Wert verdoppelt. In dem Beispiel ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ sind zwei minimae in Abzug zu bringen, bleiben zehn minimae. Vorhanden sind vier in der gewöhnlichen Form notierte semibreves. Da diese in zehn nicht teilbar sind, wird via naturae die letzte semibrevis geduppelt. Die Teilung ergibt nun zwei minimae für die einfache semibrevis, vier für die letzte alterierte. Es ist also zu messen:

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

Ein anderes Beispiel:

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ = 12 minimae

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ = 6 minimae

◆ ◆ = 3 ◆ = 6 minimae

◆ = 2 minimae

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{18} + \frac{1}{18} + \frac{1}{18} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12}$

Zu bemerken ist, daß eine ungezeichnete semibrevis niemals drei minimae zählen kann.

Folgende Tabelle möge die Mensuren der bemerkenswertesten Fälle aufweisen:

◆ ◆ $= \frac{4}{12} + \frac{8}{12}$

◆ ◆ $= \frac{8}{12} + \frac{4}{12}$

◆ ◆ $= \frac{6}{12} + \frac{6}{12}$

◆◆ ◆◆ $= \frac{6}{12} + \frac{6}{12}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{4}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{8}{12}$

◆ ◆ ◆ $= \frac{8}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$

◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

◆ ◆ ◆ ◆ $= \frac{6}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$

---

1) Reicht die Alteration cum signo nicht aus, um eine Teilung zu ermöglichen, so nimmt die kaudierte semibrevis den Wert dreier semibreves an.

$= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{4}{12}$

$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{4}{12}$

$= \frac{2}{12} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$

$= \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12} + \frac{2}{12}$

$= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$

$= \frac{3}{12} + \frac{1}{12} + \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{1}{12} + \frac{1}{12}$.

$= \frac{3}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12}$ [1]

$= \frac{4}{12} + \frac{2}{12} + \frac{3}{12} + \frac{3}{12}$

Als Beispiel der duodenaria liegt im zweiten und dritten Teile unter Nr. XXXIX (39) *Nascoso el viso* von Johannes de Florentia vor.

Wenn wir nun zum Schluß noch erwähnen, daß sich in späterer Zeit bei Paolo tenorista da Firenze, bei [An]tonellus [de Caserta], Jacobelus Bianchy und dem Franziskanermönch Johannes de Bononia in sonst streng nach italienischer Lehre notierten Stücken ab und zu statt der typischen Formen der semiminima [note symbol] und der Triole [note symbol] auch [note symbol] und [note symbol] [2] finden, so haben wir alles erschöpft, was zur italienischen Notation der Blütezeit hier beizubringen wäre.

Vergleichen wir nun Theorie und Praxis, so ergibt sich, daß Prosdocimus im allgemeinen den Charakter der italienischen Notation richtig erkannt und zutreffend, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet hat. Im besonderen ergeben sich aber nicht unerhebliche Abweichungen. Eine Berücksichtigung der Modaltheorie findet sich in der Praxis nicht. Jede maxima gilt zwei longae, jede longa zwei breves. Divisionspunkte finden nur auf brevis-Werte Anwendung. In der Zeit des Umschwungs kommen in sehr seltenen Fällen bei longae über die Note gesetzte Perfektionspunkte vor. Die Taktzeichen, welche Prosdocimus angibt, finden bis auf die die modi betreffenden in der Praxis Anwendung. Die gebrauchten Taktbuchstaben sind aber stets Minuskeln. Die Notenformen stimmen in Theorie und Praxis überein bis auf die beiden Formen der semiminima, welche von den Notatoren anders unterschieden werden, als es uns Prosdocimus überliefert. Statt [note symbol] ($\frac{1}{2}$ minima) und [note symbol] ($\frac{2}{3}$ minima) sind die Formen [note symbol] und

1) Z. B. in *Strinçe la man ognuno* von Bartolinus de Padua (Florenz, Med. Laur. *Pal. 87* fol. 106. r.).
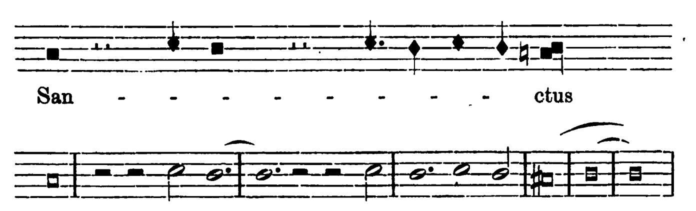
2) Diese Form der Triole findet sich namentlich häufig in London, Brit. Mus. *Add. Ms. 29987*.

, bezw. und in Gebrauch. Die Verwendung der minima präzisiert sich, wie wir des Verständnisses wegen schon bei Behandlung der Lehre des Prosdocimus vorweggenommen haben, ohne daß es in seinem Traktat ausgesprochen ist, dahin, daß sie stets den Wert darstellt, welcher die Division mißt, das heißt in der *quaternaria* $\frac{1}{4}$, in der *senaria* $\frac{1}{6}$, in der *octonaria* $\frac{1}{8}$, in der *novenaria* $\frac{1}{9}$ und in der *duodenaria* $\frac{1}{12}$ brevis. In der *ternaria* gelangt die minima nur selten zur Anwendung. In jeder Division können vorübergehend statt der minima zwei semiminimae und statt einer zweizeitigen semibrevis die Triole bezw. , je nachdem betreffender Notator oder als Form der semiminima wählt, eingeführt werden. Die Form oder , welche Prosdocimus bei einigen Notatoren an Stelle der dreizeitigen semibrevis beobachtet haben will, ist in der auf uns gekommenen Praxis nicht nachweisbar. Hinsichtlich der Pausen stimmen Theorie und Praxis überein mit der Ausnahme, daß sich die Pause der semiminima im Werte von einer halben minima nicht findet, wohl aber jene der semiminima, welche $\frac{2}{3}$ minima gilt, in der Form . Die Regeln des Prosdocimus über Alteration bewahrheiten sich. Nur was die Pausen anbetrifft, herrscht in der Praxis größere Freiheit. Ist die Pause auch im allgemeinen nicht alterierbar, so finden sich doch Fälle, wo eine angestrebte Alteration deutlich ersichtlich ist. Synkopation, Diminution und Augmentation sind erst seit der Zeit des Verfalls in der italienischen Notation anzutreffen.

Diese in kurzen Zügen dargestellte italienische Nationalschrift findet sich in fast allen Werken von Johannes de Cascia (Florentia), Jacobus de Bononia, Bartolinus de Padua sowie in einigen Kompositionen von Donatus de Florentia, Vincentius de Arimino, Franciscus caecus de Florentia, Nicolaus de Perugia, Maestro Piero, Paolo tenorista da Firenze, Gratiosus de Padua, Arrigo, Johannes de Bononia und andern vor. Der größte Teil der Werke letztgenannter Meister ist aber wie die Werke des Malers Bonavitus Corsini und des Florentiners Jachopo in einer mehr oder weniger französierten Tonschrift auf uns gekommen. Offen bleiben muß die Frage, ob die Notationsform dieser Stücke auch auf die Meister selbst zurückgeht oder als eine gleichzeitige oder spätere Umschrift anderer anzusehen ist. Sicher läßt sich aber, gestützt auf Prosdocimus, behaupten, daß die auf uns gekommenen Niederschriften Entwickelungsphasen der Notation in Italien darstellen. Mit den Werken des Johannes de Cascia (Florentia), Jacobus de Bononia und Bartolinus de Padua hatte die Notation, welche sich während etwa eines Jahrhunderts aus der Lehre des Petrus de Cruce herausentwickelt hatte, ihren Höhepunkt erreicht. Mit den wenigen Zeichen vermochte

sie, solange sie an dem durchgängig eindeutigen Gebrauche des Punktes zur Abgrenzung von brevis-Werten festhielt, auch die schwierigsten rhythmischen Verhältnisse einfach ohne die vielen Künsteleien der französischen Notation zur Darstellung zu bringen. Etwas zeitraubender gestaltete sich schon die Auflösung der Notenzeichen, als man die Taktbuchstaben fortzulassen anfing, wie z. B. in den Kompositionen Henrici, Jacobeli Bianchy und des Rosso de Chollegrana, die sonst von französischen Einflüssen noch ziemlich frei sind. Man mußte nun erst die Tonzeichenfolgen innerhalb der brevis-Werte beachten, um die herrschende Taktart zu erkennen. Doch bot dies keinerlei Schwierigkeit, da man an den in den einzelnen Divisionen feststehenden Werten ◆ ◆◆ ◆.◆ sowie in der Figur ◆ gute Stützen hatte. Selbst kurze Taktwechsel, wie z. B. mehrere in *Il capo biondo* von Henricus[1]) vorkommen, wo innerhalb der octonaria je einen Takt lang die senaria und quaternaria auftreten, lassen sich leicht erkennen.

Ein eigentlicher Verfall der italienischen Notation hat nicht stattgefunden. Wohl zeigte sich in den Ausläufern gegen die Wende des Jahrhunderts eine unnötige Verwendung der nach unten gestrichenen semibrevis am Taktende, wo doch die letzte semibrevis via naturae sine signo alteriert wurde, wenn es die Mensur erforderte. So findet sich z. B. in den Paduaner Fragmenten häufiger in der octonaria ◆ ◆ ◆ statt ◆ ◆ ◆ sowie in der senaria imperfecta ◆ ◆ ◆ ◆ statt ◆ ◆ ◆ ◆ oder [Notenbeispiel] statt [Notenbeispiel]. Es kam auch in einigen seltenen Fällen Synkopation vor, wie im *Sanctus*[2]) des Gratiosus de Padua aus Ms. Padua, Bibl. Univ. *684* an folgender Stelle:



Ja man vergaß wohl auch, die Taktbuchstaben zu setzen und führte in verschwindend wenigen Fällen den Perfektionspunkt bei größeren Notenwerten (longae) ein, um deren Dreizeitigkeit zu bezeichnen, machte ihn aber dadurch kenntlich, daß man ihn über die Note setzte. Im übrigen bewahrte man aber den alten Formenschatz und hielt vor allem an der

1) Siehe Teil II und III, Nr. LVII (57).
2) Der vollständige Satz ist in Teil II und III unter Nr. LXII (62) mitgeteilt.

Eindeutigkeit der zwischen den Noten stehenden Punkte fest. Gab man dieses Charakteristikum italienischer Notation auf, so sank der ganze stolze Bau zusammen. Die Tonschrift wurde ihrer Leistungsfähigkeit beraubt, da ihre Zeichen nur relativen Wert hatten. Es hieß also, entweder nach italienischer Weise notieren oder die französische Notation gebrauchen.

Wann der Umschwung der Notierungsverhältnisse in Italien stattgefunden hat, ist unschwer zu erraten. 1377 kehrte der päpstliche Stuhl von Avignon nach Rom zurück und führte höchstwahrscheinlich seine Sängerkapelle mit sich, die mit der nur noch dem Namen nach bestehenden *schola cantorum* verschmolz und bei der unstreitigen Bedeutung ihrer Mitglieder binnen kurzem ihren Einfluß auf die nationale Kunst ausüben mußte. Hinzu kam, daß ja der Hang für französische Sitte und Sprache in Italien noch nicht ganz überwunden war. Kaum ein Jahrhundert war verflossen, seitdem das Italienische namentlich durch das Wirken eines Dante und Petrarca auch Sprache der Gebildeten geworden war. Noch 1282 schreibt Brunetto Latini seinen »*Livre du Tresor*« in französischer Sprache und begründet sein Tun mit seinem Aufenthalt in Paris und »*porce que la parleure est plus delitable et plus commune à toutes gens*«, und ähnlich rechtfertigt Martino da Canale 1275 sein Unternehmen, die Geschichte Venedigs französisch zu schreiben mit den Worten: »*la langue françoise cort parmi le monde et est la plus délitable à lire et à oir que nulle autre*«[1]). Dieser Hang wird durch Rückkehr des päpstlichen Stuhles aus Avignon neue Nahrung erhalten haben. Eine Unmasse französischer Texte tauchen in den italienischen Musikhandschriften auf, französische Sprache und französische Notation werden Mode. »*Propriam negligunt artem*«, klagt Prosdocimus, »*et Gallicam exaltant putantes propriam esse deffectuosam et gallicam pulcriorem perfectiorem et subtiliorem existere*«. An einzelnen Orten wie Padua hält sich die italienische Notation bis ins 15. Jahrhundert hinein, tritt dann aber auch hier für immer vom Schauplatz ab.

---

1) Vgl. Springer, Paris im 13. Jahrhundert.

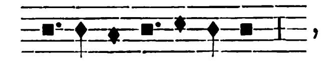
Sechster Abschnitt.

Die italienische Notation
von 1377—1425.

Erstes Kapitel.

Die italienische Notation nach dem Jahre 1377 im Lichte der Theorie.

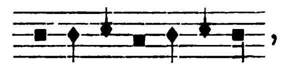
Für die theoretische Erkenntnis der Notationsverhältnisse in Italien nach Rückkehr des päpstlichen Stuhles kommen in Betracht der anonyme Traktat »*De semibrevibus caudatis a parte inferiori*« in Paris, Bibl. Ste Geneviève *Ms. 1257*[1]), die »*L'arte del biscanto misurato secundo il maestro iacopo da bologna*« in Florenz, Bibl. Med. Laurenziana *Redianus 71*, die Traktate von Philippus de Caserta, Anonymus V[2]), Anonymus X[3]) und Antonius de Leno. Die genannten Werke bieten, abgesehen vom erstgenannten Traktate, im wesentlichen nur Material zur Entwickelung neuer Notenformen. Übereinstimmung der Theoretiker findet sich zwar in den Formen, nicht aber in der Bedeutung derselben. Es ist darum nötig, die Lehre eines jeden getrennt zu behandeln. Der Traktat »*De semibrevibus caudatis a parte inferiori*« unterscheidet neben den einfachen Formen von longa, brevis, semibrevis, minima und semiminima die nach unten gestrichenen Formen der semibrevis: ♦, ♦ und ♦. Erstere gilt im tempus perfectum cum prolatione maiori sechs minimae wie in dieser Tonreihe:



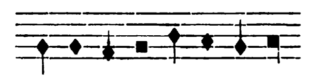
1) Es ist dies ein aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammender Papierkodex von 56 Blättern (21 × 29,5 cm); unser Traktat findet sich auf fol. 37r. Vorangeht auf fol. 36v. das bereits erwähnte dreistimmige *Kyrie summe clementissime rex.*

2) C. S. III, 379 ff. 3) Ebenda S. 413 ff.

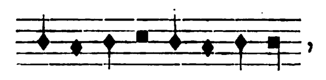
im tempus imperfectum bald fünf minimae wie in folgendem Beispiel:
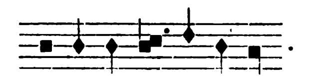


bald drei wie in:



und umgekehrt in:

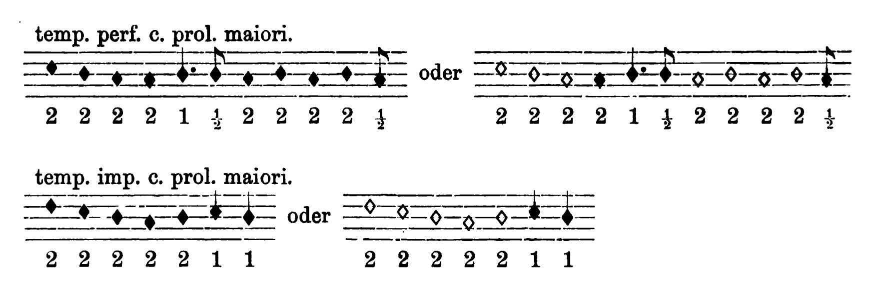


oder auch nur zwei wie in:



Die Form heißt *bifforcata* und gilt vier minimae. Die nach oben und unten gestrichene Form der semibrevis, die *dragma*, kommt unter zwei Werten vor. In der Zusammenstellung von je vier im tempus imperfectum c. prol. maiori gilt jede nur 1½ minima. Geht zweien in derselben Taktart eine einzelne minima vorauf, und folgt ihnen auch eine solche, wie in diesem Beispiel: , so hat jede dragma den Wert zweier minimae.

Im übrigen geschieht noch des Gebrauches von vier leeren oder roten minimae im Werte von drei minimae in der prolatio maior Erwähnung. Nicht unberührt möge auch bleiben, daß die rote und leere semibrevis zur Bezeichnung imperfekter Messung in der prolatio maior sowohl des tempus perfectum als auch des tempus imperfectum verwendet wird, wie folgende Beispiele zeigen können:



Die »*L'arte del biscanto misurato secundo il maestro*' **iacopo da bologna**«, welche ich nur aus wenigen kurzen Exzerpten des Herrn Dr. Ludwig kenne, scheint in einer sehr verderbten Fassung vorzuliegen. Nimmt es schon an und für sich wunder, daß die Theorie des Jacobus mit

seiner Praxis nicht in Einklang steht, so macht weiter die Inkonsequenz der Formgebung betroffen, welche wohl aber der schlechten Überlieferung zur Last zu legen ist. Nachdem zuerst die vollen Formen der maxima, longa, brevis, semibrevis, minima und semiminima aufgeführt werden, wird hernach mit leeren Formen der minima und semiminima operiert:

La minima retta vale due semiminime come qui — .

Le 3 semiminime vaglono due minime come qui — .

Le 4 semiminime vaglono 3 minime cosi come qui — .

Da die Formgebung hier offenbar verderbt vorliegt, so lassen wir sie gänzlich aus dem Spiel und begnügen uns mit der Tatsache, daß die Fahne der semiminima, je nachdem zwei dem Werte einer minima oder drei dem Werte zweier minimae entsprechen, an verschiedenen Seiten der cauda angebracht wurde, und daß auch vier wahrscheinlich unterschiedlich dargestellte semiminimae im Werte von drei minimae zur Anwendung gelangten.

Der »*tractatus de diversis figuris*« von **Philippus de Caserta**[1]) ist schlecht überliefert; die Beispiele sind durchaus nicht zuverlässig, wie einmal ein Vergleich der auf uns gekommenen Handschriften untereinander, andererseits eine Untersuchung auf Logik der innerhalb des Traktates gesetzten Zeichen hin aufs schlagendste beweist. Es gilt vor allem, die Figur der *semiminima* zu eruieren. Diese wird zuerst unter der Form angegeben. Aus der Beschreibung der minimae imperfectae (*habent maiorem effectum quam semiminimae, quia sunt plenae, et habent minorem effectum quam minimae, quia habent signum atque proprietatem semiminimarum*[2]) geht aber aufs deutlichste hervor, daß diesen die Form, jenen aber die Form zukommt. Man vergleiche hierzu die Stelle bei Ramis de Pareia, tertia pars tractatus I cap. 3: *sunt et aliae figurae, quae vocantur minimae imperfectae hoc modo factae et habent maiorem effectum quam semiminima, quia sunt plenae, et minorem effectum, quam si caput haberent erectum*[3]), die fast wörtlich mit der vorher zitierten des Philippus de Caserta übereinstimmt, hier aber einem gewissen Egidius [de Murino] in den Mund gelegt wird. Ramis schließt daran sofort

1) C. S. III, 118 ff. Handschriftlich erhalten in den Bibliotheken Rom (Vaticana und Palatina), Wien und Bologna (nach Ms. Ferrara, das verschollen ist).

2) C. S. III, 121 a.

3) Siehe meine Neuausgabe (Beiheft II der IMG., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1901), S. 87.

die Beobachtung an, daß seine Zeit die umgekehrte Praxis befolge und der Form ◇ einen größeren Wert gebe als ◆, nämlich ◇ = $\frac{3}{4}$ minima und ◆ = $\frac{1}{2}$ minima.

Doch kehren wir zur Lehre des Philippus zurück. Festgestellt ist:

◆ = minima imperfecta

◇ = semiminima = $\frac{1}{2}$ minima.

Erstere kommt nur in Folgen von je vier vor, welche dem Werte von drei minimae entsprechen.

◆◆◆◆ = ◆◆◆

◆ = $\frac{3}{4}$ minima.

Nächst diesen sind außer den neuen Formen, welche wir gleich besprechen werden, longa ■, brevis ■, semibrevis ◆ und minima ◆ in Gebrauch. Neue Formen werden eingeführt, um vorübergehenden Taktwechsel zur Darstellung zu bringen. Stets handelt es sich bei ihnen um Varianten der semibrevis bezw. minima. Als Bildungsgesetz läßt sich erkennen, daß die an einem semibrevis-Körper nach oben und unten konstruierten rhythmischen Werte addiert werden, wie die folgenden Figuren zeigen mögen:

◆ = ◆ + ◆ = 2 minimae (in der prolatio maior)

◆ = ◆ + ◆ = minima + minima imperfecta.

Vier Werte dieser Figur ◆ sollen nach den Manuskripten Bologna, Vaticana und Palatina sechs, nach Ms. Wien aber sieben minimae betragen. Daß letztere Handschrift die richtige Lesart darbietet, ist einmal aus der Geltung der Gruppe ◆◦◆◦◆◦◆◦ = 9 minimae ersichtlich, wobei gesagt wird, daß jeder Punkt semiminima gilt, somit für die vier Noten sieben minimae bleiben, andererseits aus dem von Philippus de Caserta befolgten Bildungsgesetz offenbar.

◆◆◆◆ = ◆◆◆◆ + ◆◆◆◆

◆◆◆◆ = ◆◆◆

◆◆◆◆ = 7 minimae.

Weiter ist die Form

= + = minima.

Durch Evakuierung verlieren die vollen Formen ein Drittel ihres Wertes:

=

=

Mit diesem Formenschatz sucht nun Philippus de Caserta den verschiedensten rhythmischen Wechsel darzustellen, und zwar

I. innerhalb des tempus perfectum cum prolatione maiori:

a) das tempus imperfectum cum prolatione minori:



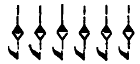
NB. Die Beispiele in allen Handschriften sind falsch.

b) das tempus imperfectum cum prolatione maiori:

 [1)]

NB. Die Beispiele in allen Handschriften sind falsch.

c) das tempus perfectum cum prolatione minori:



II. innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori:

a) das tempus perfectum cum prolatione maiori:

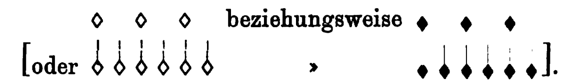


b) das tempus imperfectum cum prolatione minori:



NB. Die Beispiele in allen Handschriften sind falsch.

c) das tempus perfectum cum prolatione minori:



III. innerhalb des tempus perfectum cum prolatione minori:

a) das tempus perfectum cum prolatione maiori:



1) Bei Philippus de Caserta findet sich diese Form nicht. Sie entspricht aber seinem Bildungsgesetz und ermöglicht meiner Ansicht nach einzig und allein obigen rhythmischen Wechsel: = + = 9 minimae.

b) das tempus imperfectum cum prolatione maiori:



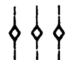
c) das tempus imperfectum cum prolatione minori:



NB. Allein die Bologneser Handschrift weist die richtige Lesart auf.

IV. innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione minori:

a) das tempus perfectum [cum prolatione maiori]:



NB. Nur der Wiener Kodex hat die richtige Figur.

b) das tempus perfectum cum prolatione minori:



NB. Auch hier weist nur der Wiener Kodex die richtige Lesart auf.

c) das tempus imperfectum cum prolatione maiori:

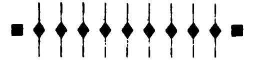


NB. Die Lesart des Ferrareser, bez. Bologneser Kodex ist falsch.

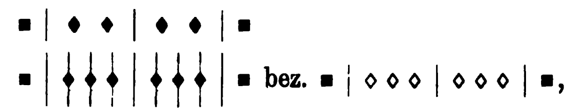
Am Schlusse seines Traktates behandelt Philippus de Caserta noch eine Vortragsweise, welche bei den Franzosen *trayn* oder *traynour* genannt wird und eine Art Verstärkung der Synkope darstellen soll (*et est fortior modus quam syncopa*). Es ist offenbar eine rhythmische Verschiebung, welche sich über zwei brevis-Werte ausdehnt. Das erste Beispiel ersetzt im tempus perfectum cum prolatione maiori zwei zwischen zwei breves stehende brevis-Werte durch neun leere semibreves. Dem Werte nach ist keine Änderung vollzogen, wohl aber dem Rhythmus nach. Statt ■ | ♦ ♦ ♦ | ♦ ♦ ♦ | ■ liegt jetzt die rhythmische Gliederung vor:

■ | ◇ ◇ ◇ | ◇ ◇ ◇ | ◇ ◇ ◇ | ■

Diese ist auch in folgender Weise darstellbar:



Nicht so stark ist die synkopierende Wirkung in dem Falle, wo in das tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus perfectum cum prolatione minori eingeführt wird:



weil die schweren Taktteile von beiden zusammenfallen. Auch die Einführung des tempus perfectum in das tempus imperfectum cum prolatione minori gibt nur eine einfache Synkopenwirkung. Sobald wir aber in den beiden letzten Fällen die vorhandenen Noten anders rhythmisieren und uns statt des gewöhnlichen Rhythmus

■ | ◆ ◆ | ◆ ◆ | ■ = ■ | ◆ ◆ ◆ | ◆ ◆ ◆ | ■ = ■ | ◇ ◇ ◇ | ◇ ◇ ◇ | ■

beziehungsweise ■ | ◆ ◆ | ◆ ◆ | ■ = ■ | ◇ ◇ ◇ | ◇ ◇ ◇ | ■

vorstellen ■ | ◆ ◆ | ◆ ◆ | ◆ ◆ | ■ oder ■ | ◇ ◇ | ◇ ◇ | ◇ ◇ | ■, das heißt gewissermaßen innerhalb des imperfekten Modus einen perfekten annehmen, erhalten wir dieselbe Wirkung wie im ersten Falle.

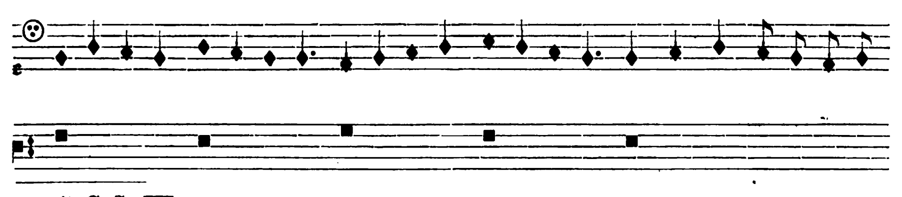
Gehen wir nun zu dem über, was **Anonymus V** zur Kenntnis der Notenformen beiträgt. Vorausgeschickt werden muß, daß sein Traktat uns in einer ganz verderbten Fassung vorliegt und nur wenige seiner Beispiele brauchbar sind. Wie bei Philippus de Caserta haben auch bei ihm drei rote oder leere semibreves bezw. drei Noten von der Form ◆ im tempus imperfectum cum prolatione maiori den Wert einer brevis:
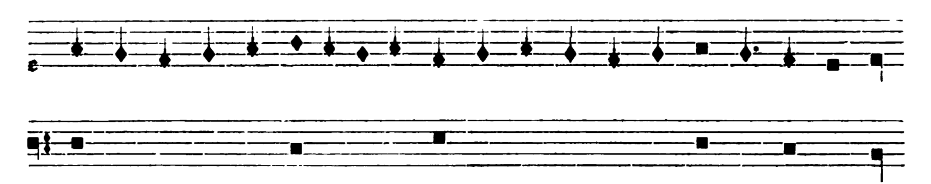
◆ ◆ ◆ / ◇ ◇ ◇ } = ■ = ◆ ◆ ◆;

das heißt es gilt

◆ = ◇ = ◆ = 2 minimae.

Weiter kommt bei ihm die leere Form ◇ vor, ohne daß er sie aber dem Werte nach bestimmt. Auch die *minimae imperfectae*, deren vier dem Werte von drei minimae entsprechen, finden mehrfache Erwähnung. Leider vermögen wir aber nicht über ihre Form zur vollen Klarheit zu gelangen. Das erste Beispiel, in dem sie als leere minimae gezeichnet sind, ist jedenfalls falsch. Dürfen wir aber dem Beispiel auf Seite 395b[1]) Glauben schenken, so stimmt Anonymus V auch in der Form der minima imperfecta mit Philippus de Caserta überein. Das Beispiel lautet bei Spartierung der Stimmen:

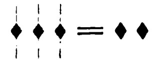


1) C. S. III.



Falsch überliefert ist an ihm nur das Taktzeichen ⊙, welches tempus perfectum cum prolatione maiori vorschreibt, während das Stück ganz offenbar aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori geht. Die Form der *minima imperfecta* ♦ scheint hiernach ziemlich gesichert. Zum Unterschiede von ihr notiert er die *semiminima*[1]) entweder in der gleichen roten oder leeren schwarzen Form, oder aber er kaudiert die semibrevis (fraglich bleiben muß, ob dieselbe schwarz oder rot, voll oder leer darzustellen ist; nach meiner Ansicht handelt es sich um eine volle rote semibrevis) nach oben und unten und biegt die caudae um: semiminima = ♦ = ◊ = ♦. Diese Interpretation der unten zitierten Stelle kann aber durchaus nicht für gesichert gelten. Die Fassung derselben ist eine so unbestimmte, daß man mit der Fehlerhaftigkeit der Beispiele jeglichen festen Boden verliert.

Zu den bereits erwähnten Figuren ist noch hinzuzufügen die nach oben und unten kaudierte rote semibrevis, welche *semibrevis minoris imperfecti* genannt wird. Dieselbe scheint, wie der Wortlaut der einschlägigen Stelle[2]) nur erraten läßt, im tempus imperfectum cum prolatione minori Verwendung gefunden zu haben, und zwar in der Weise, daß drei ihrer Form für zwei gewöhnliche semibreves eintraten:



Der aus der Wende des 14. Jahrhunderts stammende Traktat »*De minimis notulis*« des **Anonymus X**[3]), welcher sich mit praktischen Werken

---

1) Vgl. C. S. III, 397 a: *semiminimae vero, quando in cantu ponuntur, sic debent figurari sicut supra iacent* (♦), *ad differentiam minimarum imperfectarum, vel debent figurari nigrae vacuae vel cum caudis sic et retortis.*

2) C. S. III, 396 b: *Quaeritur ergo, quare semibreves rubeae caudantur ex utraque parte? Dico quod sunt semibreves minoris imperfecti. Quando ponuntur quatuor minimae pro tribus, sunt compositae ex minimis imperfectis, sic et istae sunt compositae ex minimis* (?) *imperfectis. Ergo nulla differentia in valore, quia sicut illae minimae in minoris imperfecto reduplicato ponuntur quatuor pro tribus, sic et istae ponuntur tres pro duabus. Solum varietas attenditur circa prolationem, quia alius et alius modus pronunciandi.*

3) C. S. III, 413—415.

deutscher Meister in der leider 1870 verbrannten sogenannten Lauffenberg-Handschrift[1]) befand, greift, wenn auch vermutlich deutschen Ursprungs, offensichtlich auf die späte italienische Praxis, die italienisch-französische Periode zurück und muß deshalb hier Behandlung finden. Die von ihm angegebenen Notenformen sind:

= minima.

= semiminima (findet sich meist in der prolatio maior unter dem Werte von $\frac{3}{4}$ minima).

= minima semiminimarum = $\frac{1}{2}$ minima (wird meistens in der prolatio maior gesetzt).

= ◇ ◇ ◇ = ♦ ♦ (temp. imp. c. prol. maiori) = 6 minimae.

= $1\frac{1}{2}$ minima.

Zuweilen[2]) werden vier aufeinander folgende nach oben und unten kaudierte minimae so gemessen, daß die zweite und vierte alteriert werden und die erste und dritte minima, die zweite und vierte semibrevis gelten:

Rote und leere Noten sind »*signa alterationis temporum vel prolationis*«, dienen aber auch zur Bezeichnung der Diminution. Alsdann tritt für die longa die brevis, für die brevis die semibrevis, für die semibrevis die minima, für die minima die semiminima und für die Form ein.

Dasselbe Formenmaterial, zum Teil unter andern Werten, überliefert uns **Antonius de Leno** in seinen »*Regule de Contraponto*[3])«. Aufgeführt werden nächst den Notengattungen die semiminima = $\frac{1}{2}$ minima, welche nur in der prolatio maior vorkommt, die nach unten kaudierte semibrevis = , welche ohne jeden rechten Zweck eingeführt wird, die nach oben und unten kaudierte semibrevis
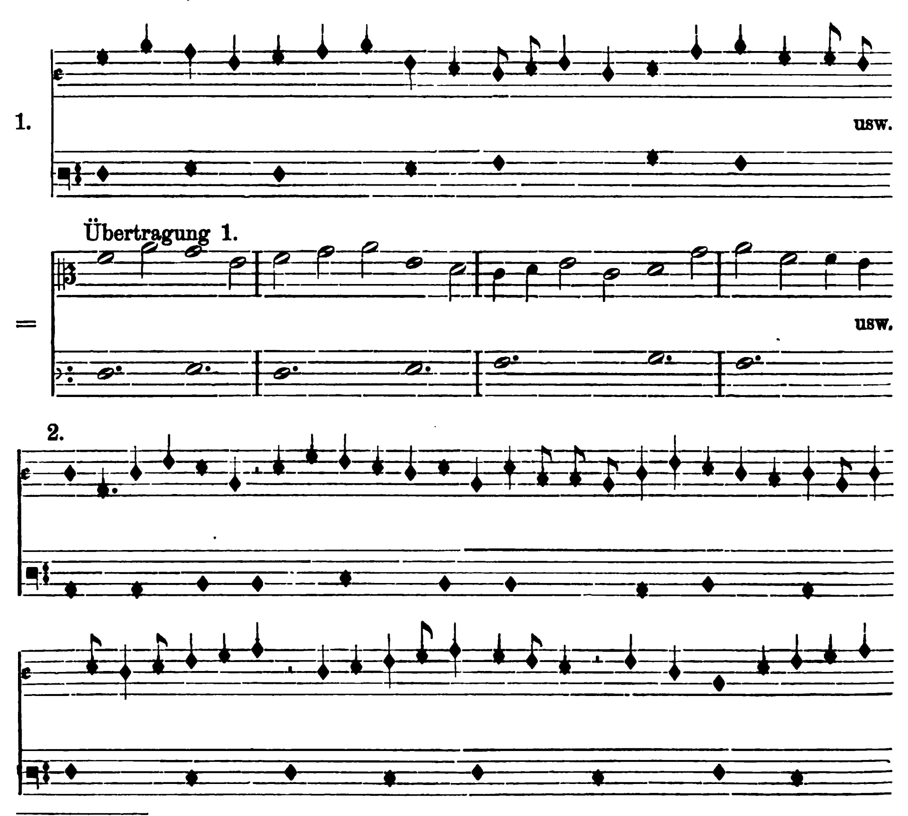
1) Die Signatur war Straßburg, Cod. cart. *M. 222 C 22*.

2) C. S. III, 414 a. Coussemaker las *quinque* für *quandoque*.
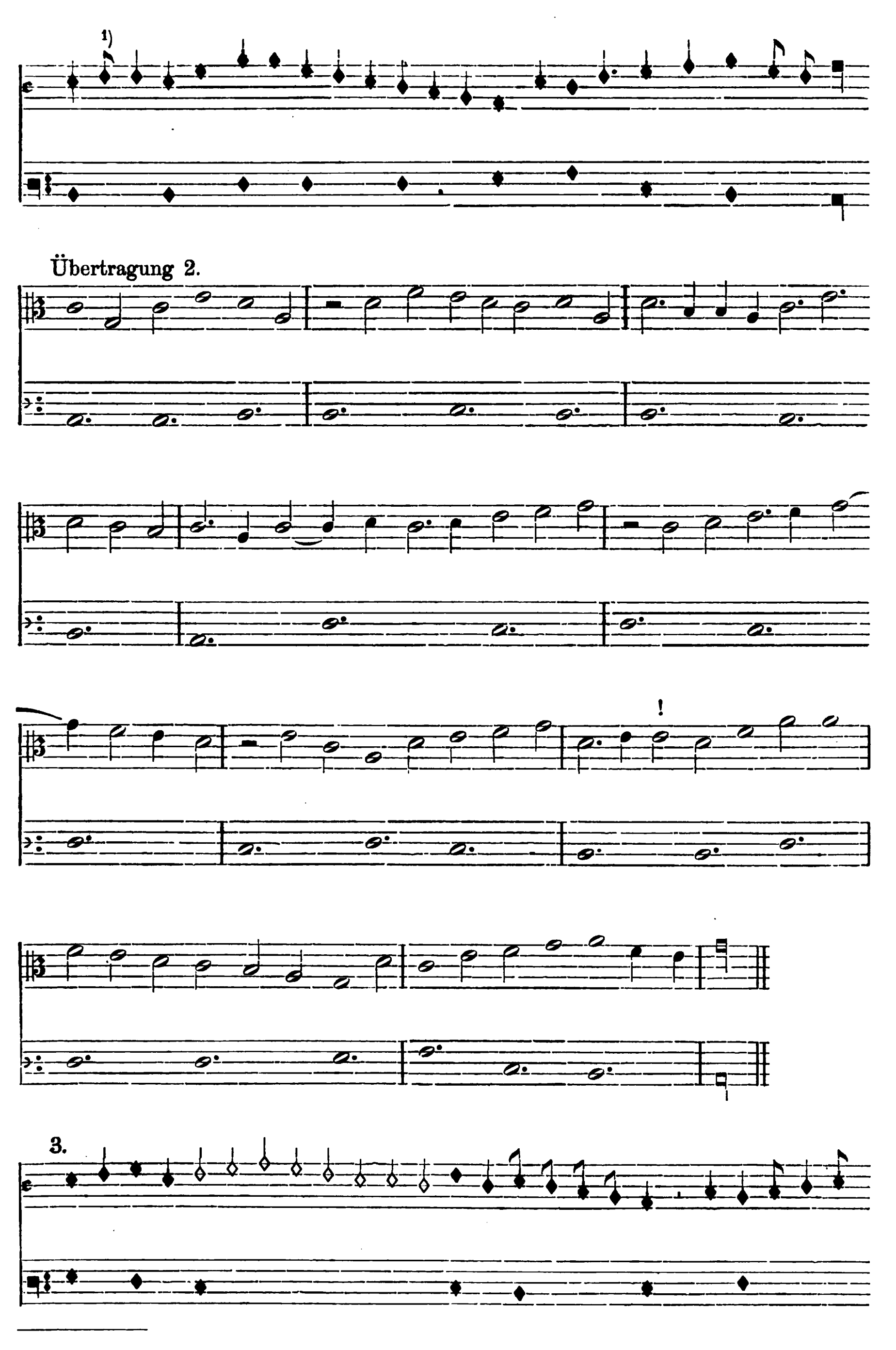
3) C. S. III, 307 ff. Zugrundegelegt wurde das Original der Biblioteca San Marco in Venedig.

die Folge ◆◆◆◆ = ◆◆◆, die Folge ◆◆◆ = ◆ (in der prolatio maior) sowie ◆◆◆◆ = ◆, d. h. ◆ = ◆◆. Letztere Figur findet sich in der etwas veränderten Form ◆ noch am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien, als schon längst der Umschwung in die weiße Note vollzogen war. Ramis de Pareia führt sie 1482 in seiner »*Musica practica*«[1]) unter dem Namen *fusea* an, während der Karmeliter Johannes Octobi in seinen »*Regulae Contrapuncti*«[2]) die ähnliche Figur ◆ mit dem Namen *semifusa* belegt. Zu erwähnen ist schließlich noch die Folge von acht leeren minimae ◇◇◇◇◇◇◇◇ = ◆◆◆.
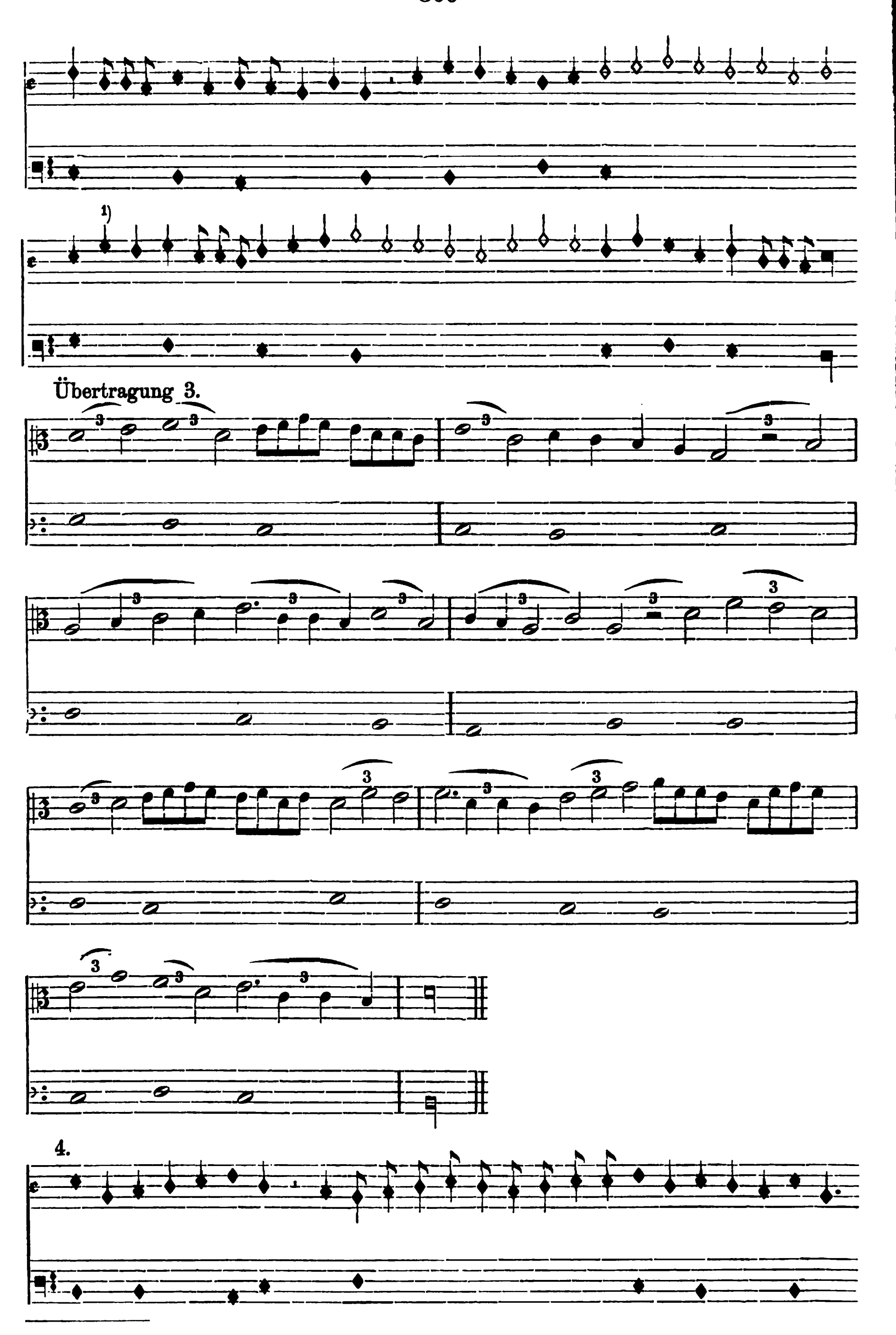
Zur Illustrierung der Notenformen bei Antonius de Leno seien einige seiner Beispiele im Original und in der Übertragung mitgeteilt. Die breves, welche Antonius im Baß zu den semibrevis-Werten der Oberstimme notiert, sind hier durch semibreves ersetzt.
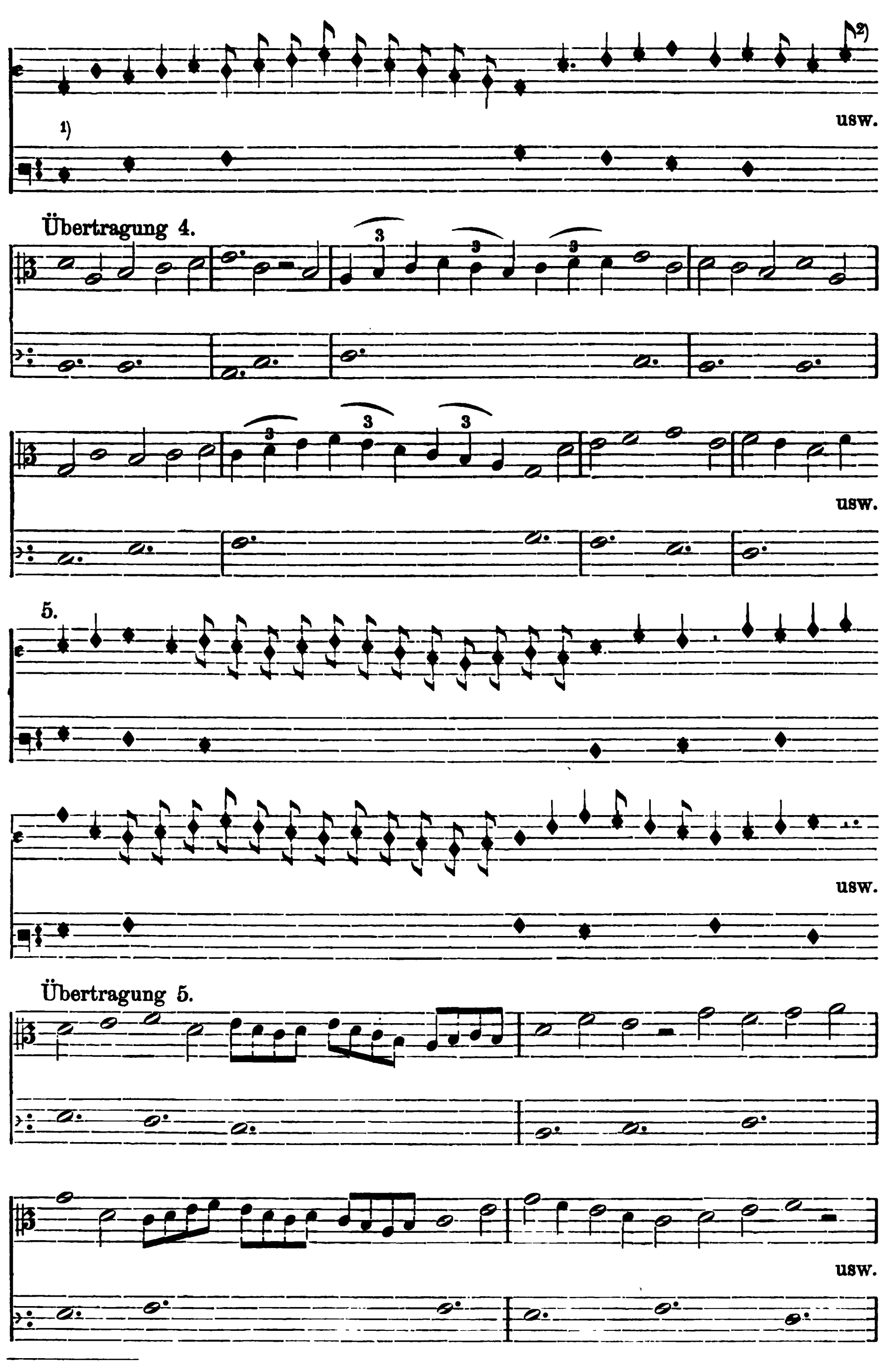


1) Siehe meine Neuausgabe S. 79.
2) Florenz, Bibl. Med. Laur., *Plut. 29, 48,* fol. 118.



1) In Ms. minima.



1) In Ms. semibrevis.



1) In Ms. f. 2) In Ms. minima.

Stellen wir uns nun einmal den Formenschatz der letztbehandelten Theoretiker tabellarisch zusammen:

Anonymus Paris, Ste Geneviève, 1257	= 6, 5, 3 min. = 4 min.	= 2 min.		= $1\frac{1}{2}$ min.		= $\frac{3}{4}$ min.		= $\frac{1}{2}$ min.			
L'arte del biscanto misurato sec. Jacopo da Bologna		= 2 min.				(?) = $\frac{3}{4}$ min.	= $\frac{2}{3}$ min.	= $\frac{1}{2}$ min.			
Philippus de Caserta	[= 3 min.]	In prolat. maiori = 2 min.	= $1\frac{3}{4}$ min.	= $1\frac{1}{2}$ min.	= $\frac{1}{3}$ min.	= $\frac{3}{4}$ min.	= $\frac{2}{3}$ min.	= $\frac{1}{2}$ min.			
Anonymus V		= 2 min.				= $\frac{3}{4}$ min.	= $\frac{2}{3}$ min. (?)	= $\frac{1}{2}$ min.			
Anonymus X				= $1\frac{1}{2}$ min.		= $\frac{3}{4}$ min.		= $\frac{1}{2}$ min.			
Antonius de Leno		= 2 min.		= $1\frac{1}{2}$ min.		= $\frac{3}{4}$ min.		= $\frac{1}{2}$ min.	$\frac{3}{8}$ min.	$\frac{1}{3}$ min.	$\frac{1}{4}$ min.

Sehen wir von den noch schwankenden Versuchen des Pariser Anonymus, einzelne kleinere Werte durch Formgebung zu präzisieren, ab und lassen auch die unsicheren Nachrichten der »*L'arte del biscanto misurato*« aus dem Auge, sondern beschränken uns vielmehr auf die letzten vier Theoretiker. Sofort fällt in der tabellarischen Zusammenstellung die Zusammengehörigkeit der beiden ersten sowie der beiden letzten Theoretiker in die Augen. Beide Gruppen haben verwandte Züge sowohl was die Formgebung, als auch was die Absicht anbelangt, unter der neue Formen eingeführt werden. Die Unterschiede der Formgebung scheinen von provinzieller Bedeutung; die erste Gruppe gehört Unter- und Mittelitalien[1]), die zweite Oberitalien[2]) an. Die leitende Absicht bei der Einführung der neuen Zeichen ist für beide Gruppen:

1) in der prolatio maior die dreizeitige und zweizeitige semibrevis augenfällig zu scheiden;
2) den Gebrauch des punctus additionis zu vermeiden, indem für die Werte $1\frac{1}{2}$ minima und $\frac{3}{4}$ minima selbständige Formen aufgestellt werden;
3) für die semiminima ein von der minima imperfecta (= $\frac{3}{4}$ minima) unterschiedliches Zeichen zu schaffen.

Welches Bild bietet nun demgegenüber die Praxis dar? Nehmen wir die Notenformen als den leitenden Gesichtspunkt, so ließe sich die Zeit vom Verfall der italienischen Notation bis zu Dufay hin sehr wohl in einem Zuge behandeln. Das Vorkommen der roten Note gebietet aber, sie in zwei Perioden zu teilen, in deren erster die rote Note nur sehr spärliche Verwendung findet, in deren zweiter sie aber als ein vielgebrauchtes Mittel zur Darstellung rhythmischen Wechsels dient. Die erste Periode umfaßt etwa die Jahre 1377—1400, die zweite 1400—1425.

1) Die süditalienische Herkunft des Philippus ist offenbar. Anonymus V zeigt Kenntnis der süd- und mittelitalischen Musikverhältnisse. Er zitiert mehrfach Nicolaus de Aversa sowie Franciscus caecus de Florentia. Mit Magister Donatus ist wahrscheinlich auch Donatus de Florentia gemeint.

2) Ein Ort Leno läßt sich allein in der Provinz Brescia, in der Lombardei, feststellen. Anonymus X entstammt wahrscheinlich dem südlichen Elsaß oder der Schweiz.

Zweites Kapitel.

Die italienische Notation im Lichte der Praxis von 1377—1400.

Als Quellen dieser Periode gelten dieselben Handschriften, welche uns die italienische Notation in ihrer Reinheit bewahrt haben:

Florenz, Bibl. Med. Laur. Pal. 87.

—— Bibl. Naz. Centr. Panciatichi 26.

Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568.

—— Ms. Roquefort (?).

Padua, Bibl. Univ. Ms. 684.

—— Bibl. Univ. Ms. 1475.

—— Bibl. Univ. Ms. 1175.

Paris, Bibl. Nat. f. fr. nouv. acq. 6771.

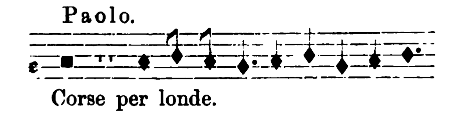
London, British Museum, Add. Mss. 29987.

Neu hinzu tritt der Kodex Chantilly, Musée Condé *Ms. 1047*, eine Pergamenthandschrift aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, welche im wesentlichen Kompositionen von französischen und belgischen Meistern der Übergangszeit zu Dufay enthält und den Florentiner Kreis nur mit wenigen Stücken Francesco Landinos berührt. Die Musik ist hierin auf sechs roten Linien notiert.
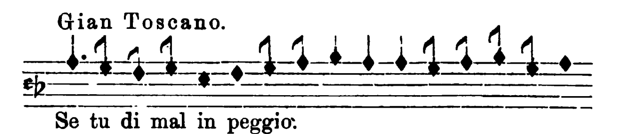
Vorweg betont sei, daß sich auch in dieser Periode eine große Reihe Kompositionen finden, welche streng nach italienischer Lehre notiert sind. Man darf sich also nicht verleiten lassen, alle diejenigen Stücke, welche die italienische Notation in ihrer Reinheit aufweisen, vor das Jahr 1377 zu setzen.

Bei den von französischer Lehre beeinflußten Kompositionen fällt schon bei oberflächlicher Betrachtung die weitgehende Verwendung der semiminima, eine Reihe neuer Figuren, der häufige Gebrauch des Punktes, weniger zur Abgrenzung der brevis-Werte als vielmehr als punctus augmentationis, divisionis und demonstrationis, sowie das Vorkommen anderer Taktzeichen als der Taktbuchstaben auf.
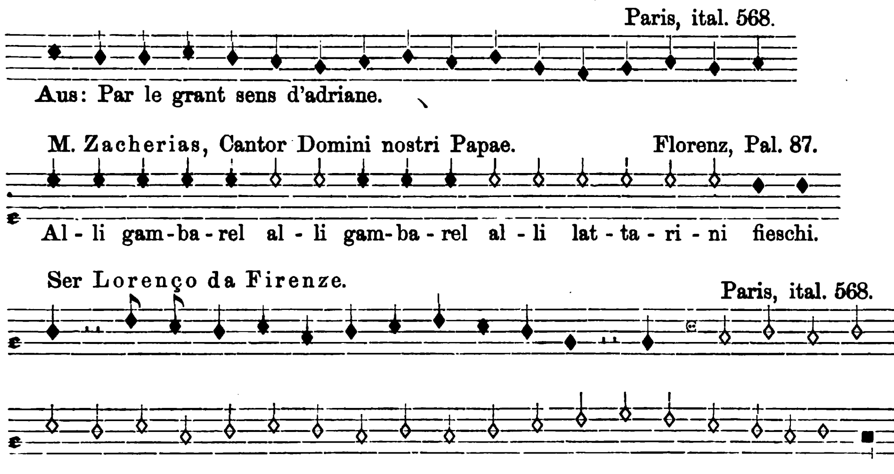
Die semiminima behält im allgemeinen die frühere Form bei. Daneben kommt z. B. bei Paolo tenorista da Firençe und Gian. Toscano die Form vor:



Corse per londe.



In einzelnen Fällen gelangt auch die semiminima durch die rote bezw. leere minima zum Ausdruck, aber meist nur in der prolatio maior:



Letzteres Beispiel zeigt aufs deutlichste durch die unter dem Werte der minima vorkommende leere semibrevis, daß bei Anwendung der leeren Noten die Anschauung der Diminution vorschwebte. Es ist auch dadurch bemerkenswert, daß die semiminima der prolatio minor, die semiminima der prolatio maior darstellt. Im 15. Jahrhundert läßt sich die gleiche Praxis beobachten. Für die semiminima-Note können der Form entsprechend die Pausen oder eingeführt werden.

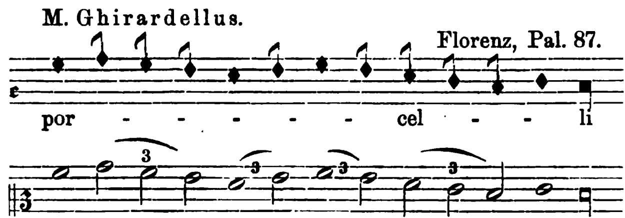
Die semiminima und die bisher nach der entgegengesetzten Seite geschwänzte Form der minima-Triole wird nicht immer streng auseinandergehalten, wie wir z. B. an dem Stücke *Tremando* von Rosso de chollegrana[1]) sehen können, welches, im übrigen streng notiert, hierin wie in dem Fortlassen der Taktbuchstaben doch Zeichen des beginnenden Verfalls erkennen läßt.

In dem anonymen *E vatene signor* aus Paris *6771* erhält die Form in der octonaria durch die Zusammenstellung einmal den ungewöhnlichen Wert von $\frac{7}{8}$ brevis.
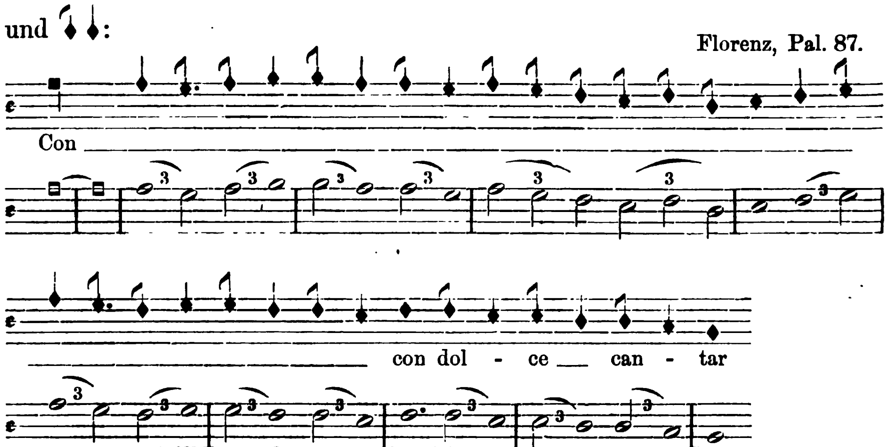
Neue Formen werden geschaffen, um einerseits rhythmischen Wechsel zum Ausdruck zu bringen, andererseits den Additions- oder Augmentationspunkt zu vermeiden. Vor allem begegnen wir auf Schritt und Tritt der

1) Siehe Teil II und III, Nr. LX (60).

uns aus der Blütezeit bekannten Triole ♦♦♦, sowohl in der prolatio minor als auch in der prolatio maior, unter dem Werte einer zweizeitigen semibrevis. Bei Paolo tenorista, Gian Toscano, Jacobelus Bianchy, Antonellus sowie später bei dem in Italien lebenden Niederländer Ciconia findet sich die Triole in der Form ♦♦♦, die wir schon früher bei Johannes de Florentia zu beobachten Gelegenheit hatten. Für eine dieser geschwänzten Noten tritt zuweilen auch die Pause ein und wird je nach Form der Triole bald —, bald — notiert. Werden die ersten beiden oder die letzten beiden Triolen-Noten zusammengezogen, so wird dies meist in der Form ♦♦ und ♦♦ dargestellt:
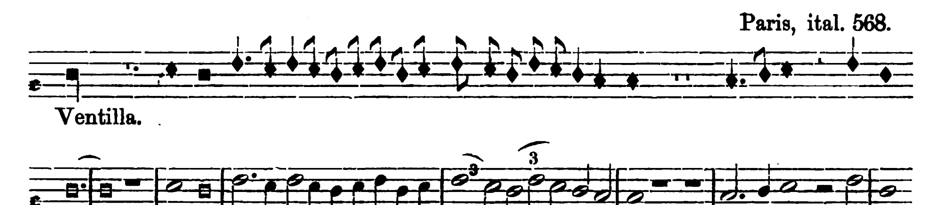


Donatus de Florentia notiert aber einen derartigen Rhythmus ♦♦ und ♦♦:
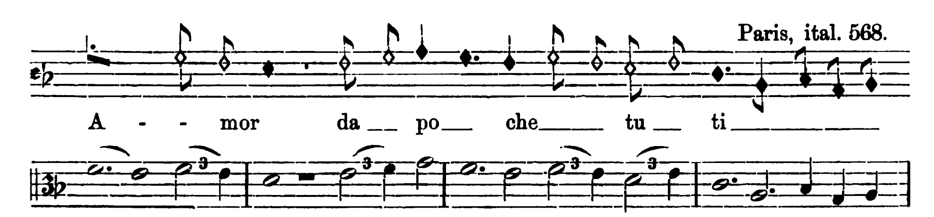


Dieselbe Ausdrucksweise findet sich auch in Paris *ital. 568*, z. B. in dem zweistimmigen textlosen Stück auf fol. 47. Paolo tenorista führt zuweilen zur Darstellung dieses Rhythmus eine neue Notenform ein und notiert folgendermaßen: ♦♦ bezw. ♦♦ [1]).
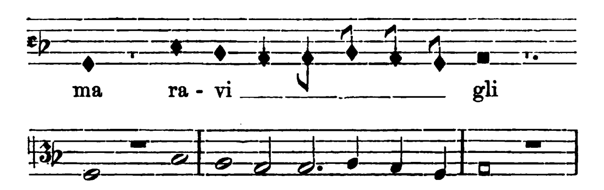
---

1) Diese Form findet sich in dem Ms. Innsbruck, Universitäts-Bibl. *457 in 4°*, einem Pergamentkodex des 14. Jahrhunderts, auf fol. 91v. innerhalb eines mensurierten Stückes als Kustode. Ms. Breslau *I 4° 466* braucht demgegenüber ♦ und ♦ neben ♦ und ♦ als Kustode.
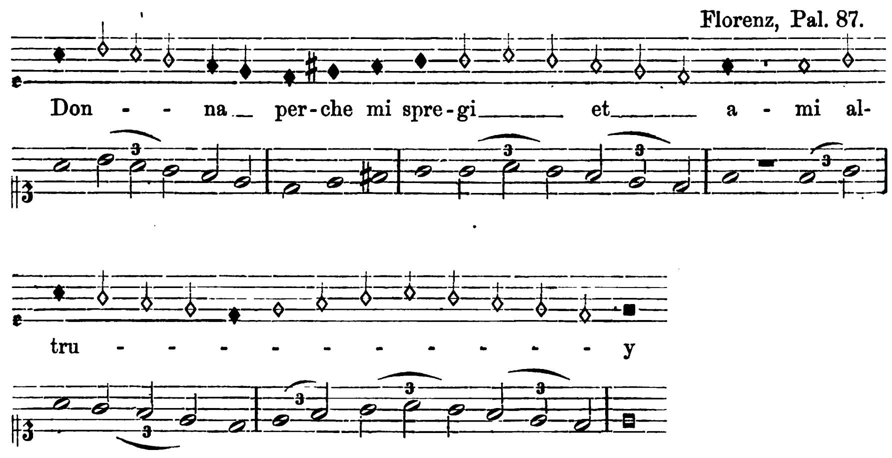


Ja er überträgt sogar diese Darstellungsweise auf die Triole im Werte einer minima, indem er die Zeichen einfach evakuiert . So notiert er z. B. den Anfang von *Amor da po che tu ti maravigli* folgendermaßen:
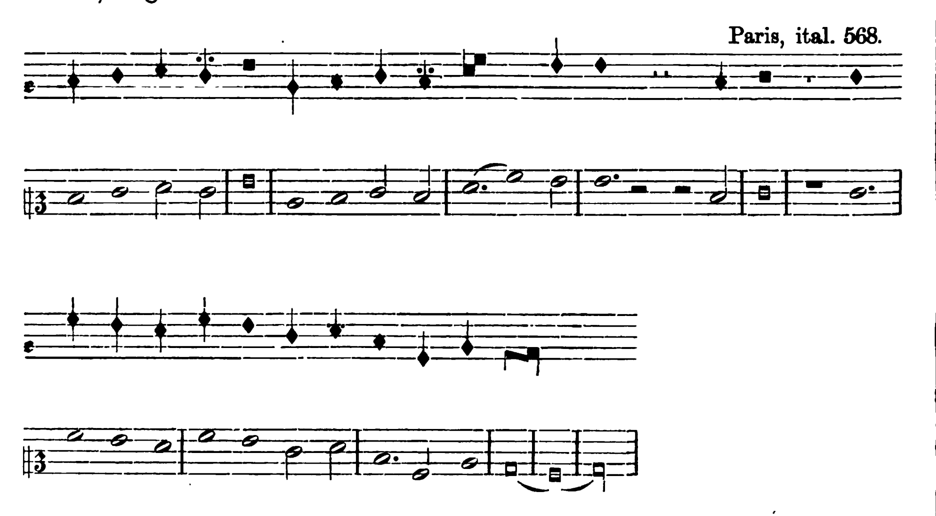




Bei Franciscus caecus ist die Minimen-Triole häufig durch leere minimae ausgedrückt, wie eine Stelle aus *Donna perche mi spregi* zeigen möge:



Allgemeine Verwendung findet weiter die Figur ♦, welche in der prolatio maior die zweizeitige semibrevis bezeichnet. Wir begegneten dieser Figur bereits bei den Theoretikern Johannes de Muris, Theodoricus de Campo sowie Anonymus III und lernten sie auch unter demselben Werte bei Philippus de Caserta und Anonymus V kennen. Sie findet sich in praxi bei Laurentius, Donatus, Franciscus, Zacharias, Andreas, Paolo tenorista, Gian Toscano, Guiglielmo di Santo Spirito und vielen Anonymi und dient meist zur Darstellung von Synkopationen. Besonders häufig kommt im tempus imperfectum cum prolatione maiori die Verbindung ♦ ♦. ♦ = 𝅗 𝅗. 𝅗𝅥 und ♦ ♦ ♦. ♦ = 𝅗 𝅗 𝅗𝅥 𝅗𝅥 vor.
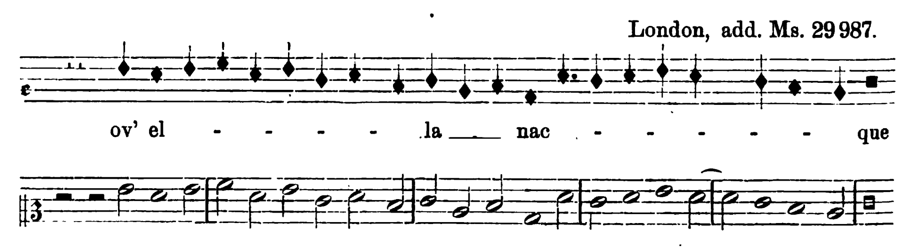
Der zweite Teil des Kontratenors von *Ome al cor dolente* (Franciscus caecus) beginnt z. B.

Paris, ital. 568.
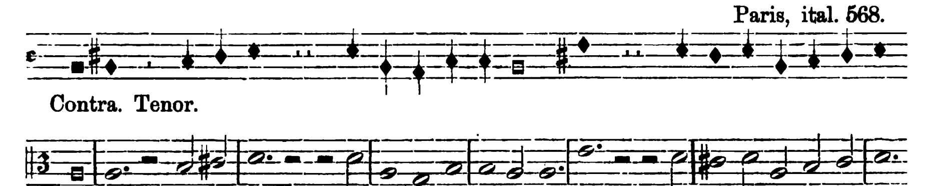


Auch die Verbindung ♦ ♦ ♦, für welche die angegebene Notenzeile ebenfalls ein Beispiel enthält, ist sehr oft anzutreffen. Es möge hier noch eine Stelle aus dem von fratte Guiglielmo di santo spirito komponierten Sacchettischen Madrigal *La neve e 'l ghiaccio*

London, add. Ms. 29 987.
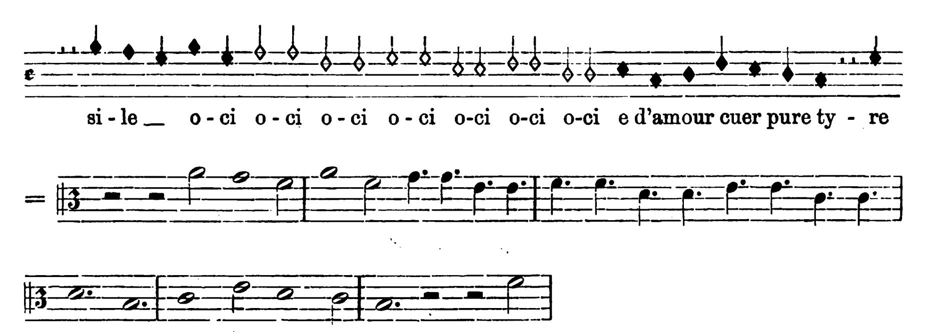


und eine andere aus *Benche partito* von Paolo tenorista Platz finden:



Ein anderer rhythmischer Wechsel tritt uns bei dem päpstlichen Sänger Zacharias in *Sol mi trafigge* und bei Meister Andreas aus Florenz in *La divina giustitia* entgegen, die Einführung von vier minimae statt der drei der prolatio maior. Dargestellt wird dieser Wechsel durch leere Minimen:



Treten nun an die Stelle der vier leeren minimae zwei semibreves, so kaudiert Zacharias diese in der leeren Form nach oben und unten. Werden nur zwei zu einer semibrevis zusammengezogen, so wird diese als leere semibrevis dargestellt, wie aus *Sol mi trafigge*[1]) zu ersehen ist. Aus der Handschrift *nouv. acq. fr. 6771* sei noch folgende Stelle angeführt:

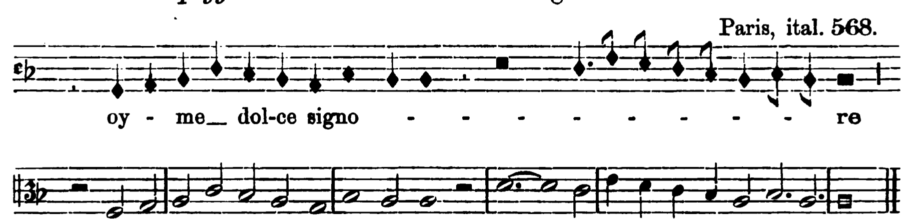


Da der Punkt in der italienischen Notation eindeutig war, so ging man schon früh darauf aus, diejenigen Werte, welche in der französischen Notation mit Hilfe des punctus augmentationis entstehen, durch besondere Figuren auszudrücken. So wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts das Zeichen = 3 minimae aufgestellt. Ihm folgte später das Zeichen = $1\frac{1}{2}$ minima, welches wir namentlich bei Paolo tenorista verwendet finden. Daneben war aber für diesen Wert noch eine andere Figur in Gebrauch, die sich dadurch ergab, daß man den Wert, um welchen die minima durch Punktierung gewachsen wäre, die
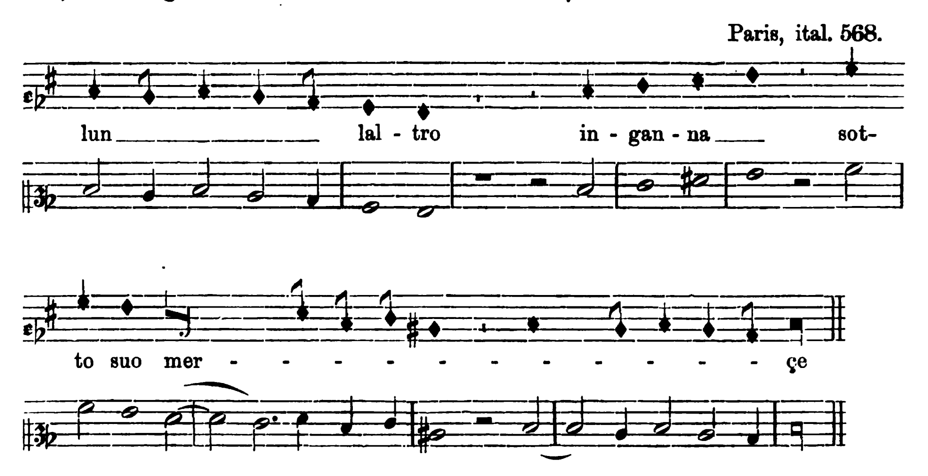
1) Teil II und III, Nr. LXIII (63).

semiminima, an der Figur der minima nach unten hin zur Darstellung brachte:

Diese Notenform finden wir bei **Paolo tenorista**, bei **Gian Toscano** und bei **Matheus de Perusio**[1]). Als Beispiel sei eine Stelle aus *Se tu di mal in peggio* von **Gian Toscano** angeführt:
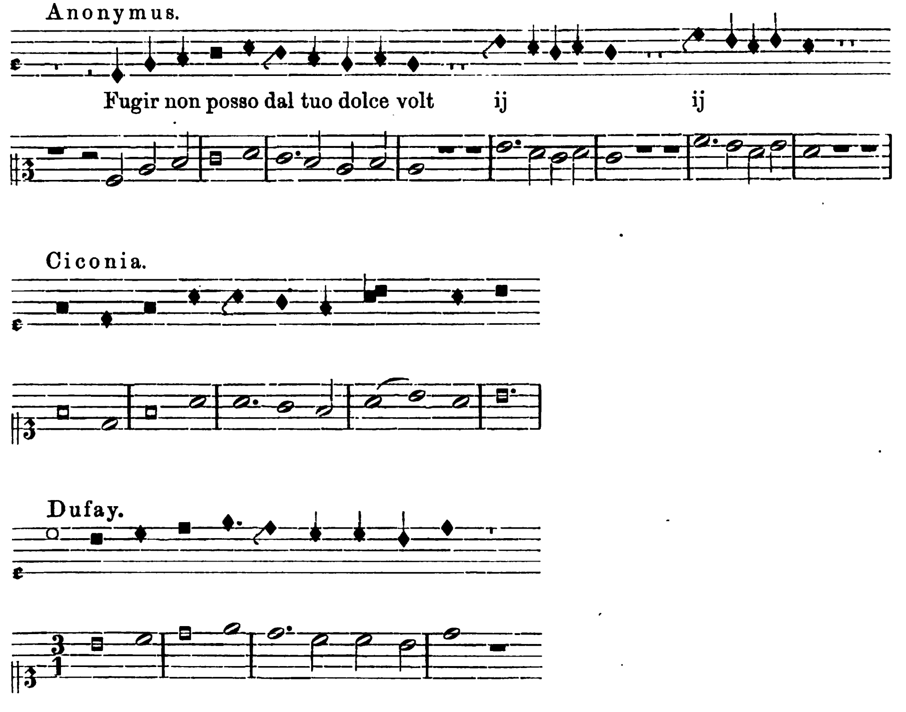


Paolo stellt auf dieselbe Weise sogar die Verkürzung der letzten Note einer zweitönigen ligatura cum opposita proprietate um eine semiminima dar, wie folgende Stelle aus *Non ce rimasa fe* beweist:



Es ist darauf hingewiesen worden, daß schon in älterer Zeit die Figur dem Streben, den Augmentationspunkt zu vermeiden, ihre Einführung verdankte. Diese wurde zeitweilig verdrängt durch die Annahme des Augmentationspunktes aus der französischen Notation, wie wir nachher an Beispielen sehen werden. Erst im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts kam die Figur in der etwas veränderten Form wieder in Aufnahme. Wir finden sie bei einem **Anonymus** in *Fugir non posso*, bei **Johannes**

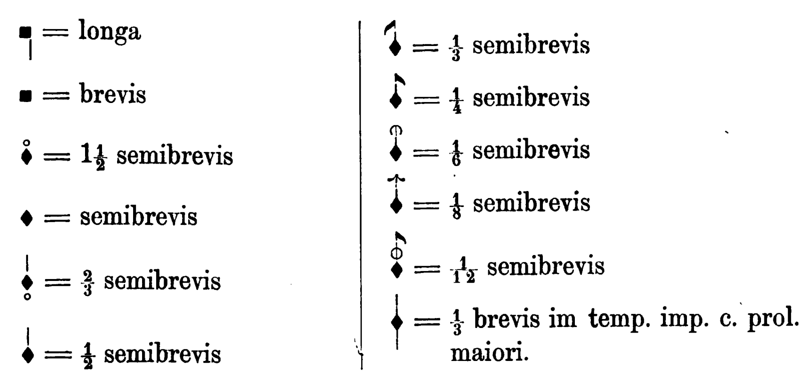
1) In Mod. Est., *L. 568*.

Ciconia in *Ave mater* und bei Dufay in einem *Kyrie*, alle drei enthalten in dem Kodex *2216* der Universitätsbibliothek Bologna.



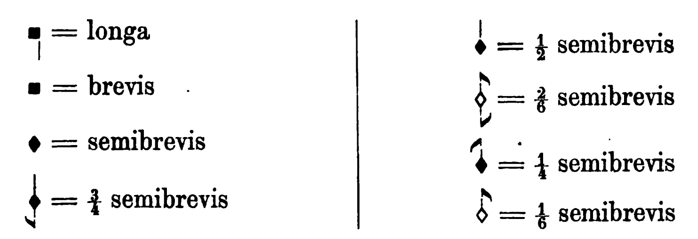
Eine Sonderstellung nehmen die beiden Stücke *Ita se n' era star* von Laurentius de Florentia und *Amor se tu ti maravigli* von dem Florentiner Tenoristen Paolo ein. Bei beiden läßt sich das Streben erkennen, jeden Notenwert durch eine bestimmte Figur zur Darstellung zu bringen.

Die Notenformen, welche Laurentius zur Anwendung bringt, sind folgende:

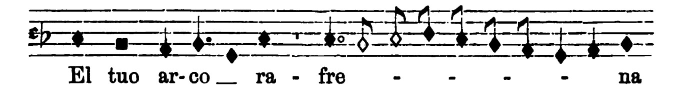


Daneben gebraucht er Perfektions-, Divisions- und Augmentationspunkt, ein Zeichen, daß dieser Notationsversuch aus einer Zeit stammt, in der das französische Notationsprinzip in Italien bereits Einzug gehalten hatte, das heißt aus der Zeit nach 1377. Das Stück gelangt im zweiten und dritten Teile dieser Arbeit unter Nr. XLIX (49) zum Abdruck.

Paolo tenorista bietet dagegen in *Amor se tu ti maravigli* folgendes Formenmaterial dar:



Auch er gebraucht daneben den Augmentations-, Divisions- und Perfektionspunkt. Es fällt dies bei ihm nicht besonders auf, da wir aus mehreren andern Beziehungen wissen, daß seine Wirksamkeit in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts fällt. — In dem erwähnten Stück *Amor se tu ti maravigli* ist noch folgende Stelle bemerkenswert:



Der leere Punkt verlängert die minima um $\frac{1}{3}$ ihres Wertes, das heißt durch die Evakuierung büßt der Punkt ein Drittel seiner Potenz ein. Hier steht die Praxis im Widerspruch mit der Theorie. Philippus de Caserta sagt ausdrücklich[1]: »*Item si punctus perfectionis vacuus fuerit, accipit diminutionem per dimidiam partem et non per tertiam, quia nihil habet sub se, idest nullam figuram, sicut aliae figurae praedictae. Et sicut minima, dum est minus corpus, dividitur in duas partes, et est minor prolatio quae potest fieri, idest in duas semiminimas, quoniam est in minori valore, idest quantum valet minima; sic de puncto, quia aliquando valet brevem, aliquando semibrevem et aliquando minimam, tunc potest dividi in duas partes, idest evacuando punctum; tunc valet tantum quantum una pars minimae divisae in duas partes, idest semiminima, ut hic* ♦∘, *et isti duo faciunt minimam, ut hic apparet*: ∘♦∘«[2]). Bei ihm verliert, den Anfangsworten nach zu urteilen, der Punkt die Hälfte seiner Potenz, d. h., um es uns an einem Beispiel klarzumachen, der leere Punkt verlängert die Dauer einer semibrevis nicht um die Hälfte, son-

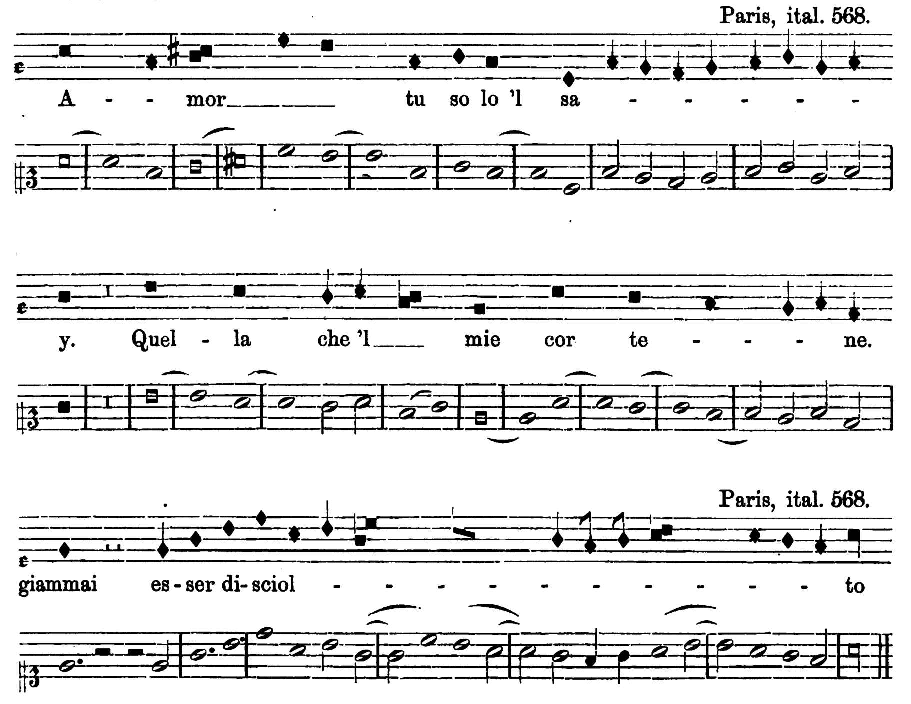
1) C. S. III, 120 a.

2) C. weist irrtümlich beide Male statt der semibrevis eine minima auf.

dern nur um ein Viertel, nicht um eine minima, sondern um eine semiminima.
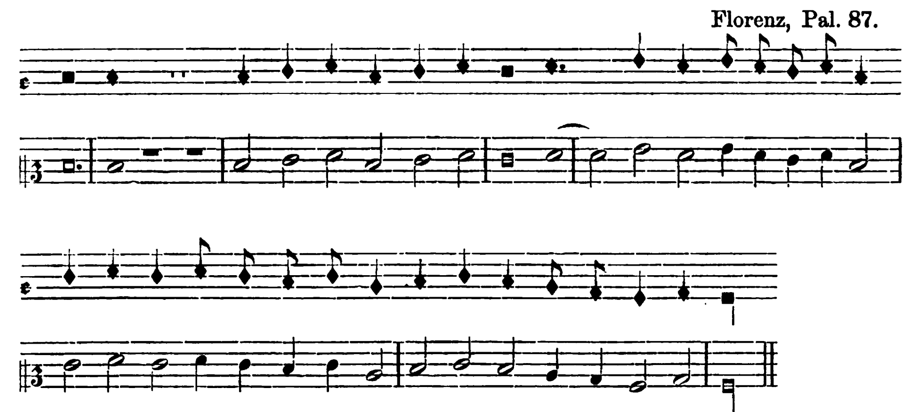
Was die Ligaturen anbetrifft, so ist bereits oben die bei Paolo vorkommende Form ⌐ erwähnt worden. Noch eine demselben Meister eigene Notenverbindung ist aufzuweisen, die Ligatur ▪▪⟍▪, deren zweite Note longa mißt. Hiermit verstößt Paolo gegen die von Franco ausgesprochene Regel, daß eine mittlere Note der Ligatur, abgesehen von der zweiten Note einer mehrtönigen ligatura cum opposita proprietate, stets brevis sein muß. Erwähnt seien schließlich noch bei Frater Andreas die Ligatur ▪⟍▪ (in *Donna perche mi parti*), deren letzte Note longa gilt, und die Ligatur ▪⟍▪ (in *Donna se raggi*), deren erste longa zu messen ist. Doch gehen letztere beiden Fälle weniger gegen die Regel, als daß sie sich vielmehr nur selten antreffen lassen.

Ehe wir zur Besprechung der Punkte übergehen, sei kurz auf die Anwendung roter Noten hingewiesen, die in der ersten Periode der französisch-italienischen Notation nur spärlich vorkommen. Ab und zu treffen wir, wie bereits erwähnt worden ist, die rote minima als Zeichen der semiminima. Hier und da werden auch perfekte in imperfekte Mensur eingestreute Werte (und umgekehrt) vermittels roter Noten dargestellt, wie wir es in *Amor tu solo 'l sai* und *Se per virtu* von Paolo tenorista erkennen können:
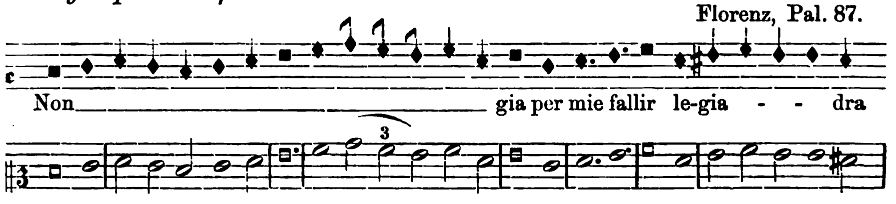


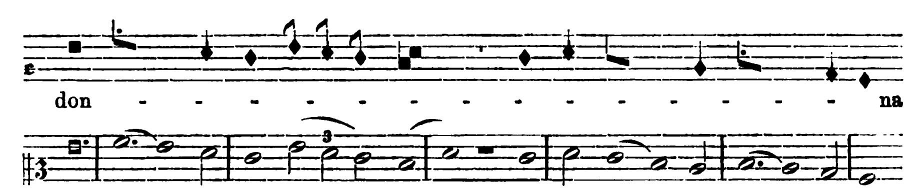
In den meisten Fällen der Anwendung roter Noten handelt es sich um den rhythmischen Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori.

Ein sicheres Zeichen für das Vorhandensein französischen Einflusses ist in sonst vielleicht ganz nach italienischem Brauch notierten Stücken das Vorkommen des *punctus augmentationis*, *perfectionis* oder *demonstrationis*. Ursprünglich war ja der Punkt in der italienischen Notation nur eindeutig und diente einzig und allein zur Abteilung von brevis-Werten. Mit der Übernahme fremder Funktionen verlor er seine ursprünglich ihm eigentümliche; er hörte auf, brevis-Werte zu bezeichnen, oder tat dies wenigstens nur in den Fällen, wo es in der Funktion des punctus divisionis bezw. perfectionis der französischen Praxis lag. Ein Beispiel hierfür, welches noch dadurch besonders interessant ist, daß der Punkt Divisions- und Augmentationspunkt zu gleicher Zeit ist, liegt in *La bella et la veçços*a von Ghirardellus de Florentia vor:

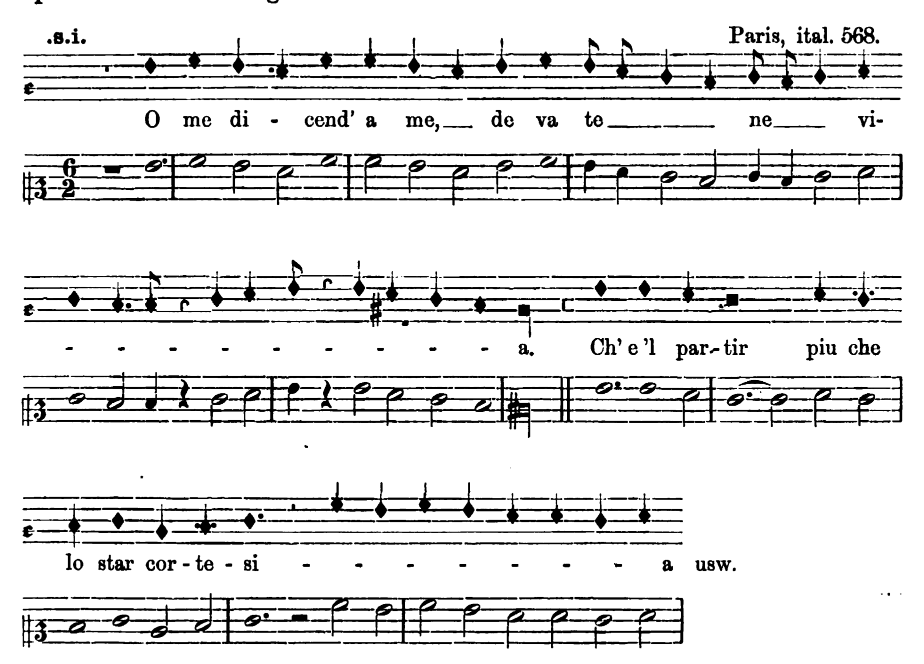


Nichts unterscheidet die Italiener in der Anwendung der Punkte von den Franzosen. Wir finden die Punkte neben einzelnen Noten, wir finden sie bei Ligaturen. Die Notenbilder , und begegnen uns häufig (z. B. in *Con levrieri e mastini* von Ghirardellus de Florentia). Ja in *Cosi tral forse* desselben Meisters tritt uns sogar im Werte von zwei dreizeitigen longae entgegen. Als Beispiel der Verwendung des Punktes bei einfachen Noten und Ligaturen diene der Anfang des Gesanges *Non gia per mie fallir* von Frater Andreas:





Den Demonstrationspunkt, der, wie wir wissen, bei der Darstellung der Synkope eine große Rolle spielt, belege folgende Stelle aus *O me dicend 'a me*[1]) von Laurentius de Florentia, zugleich ein hübsches Beispiel für die selten gebrauchte semiminima-Pause:
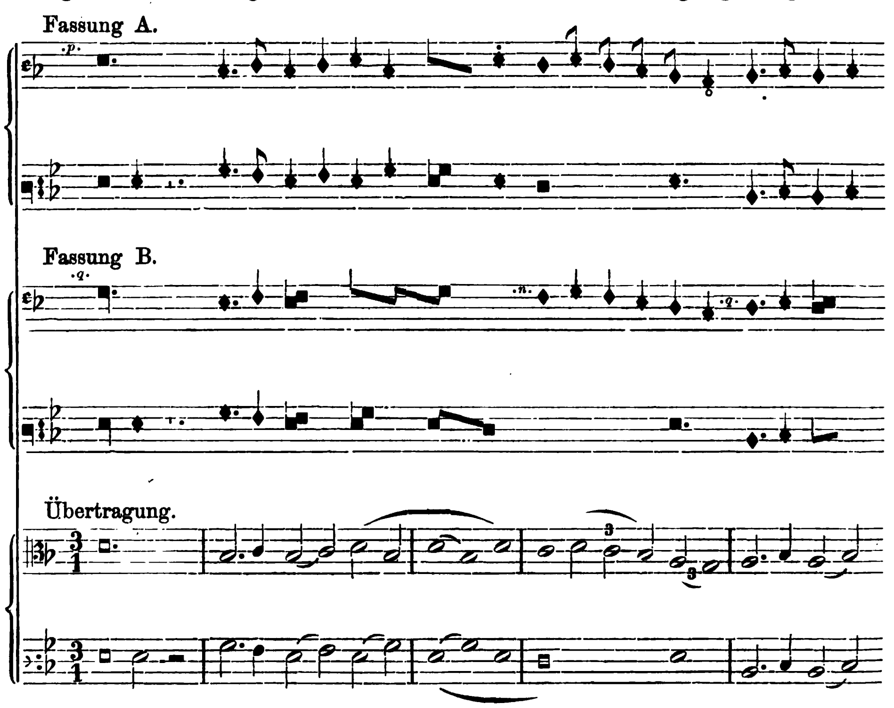


Was die Taktzeichen anbelangt, so bleiben die alten Taktbuchstaben noch lange in Gebrauch und bilden nicht selten das einzige Erinnerungszeichen an die ehemalige nationale Tonschrift der Italiener. Über ihre Verwendung in dieser Zeit lassen sich einige höchst interessante Beobachtungen anstellen. Es kommt nämlich eine Reihe von Fällen vor, wo sich Taktbuchstaben nur in einer Stimme gesetzt finden. Da ergibt nun die Spartierung die merkwürdige Tatsache, daß die in dieser Weise gebrauchten Buchstaben nicht alle die Teilung der brevis angeben, sondern gewisse sich auf die Teilung der longa beziehen, wiewohl den Notenzeichen nach brevis-Takte vorzuliegen scheinen. In *Come potestu far* von Ser. Donato z. B. bezieht sich das in einer Stimme auftretende *·d·* auf die longa,
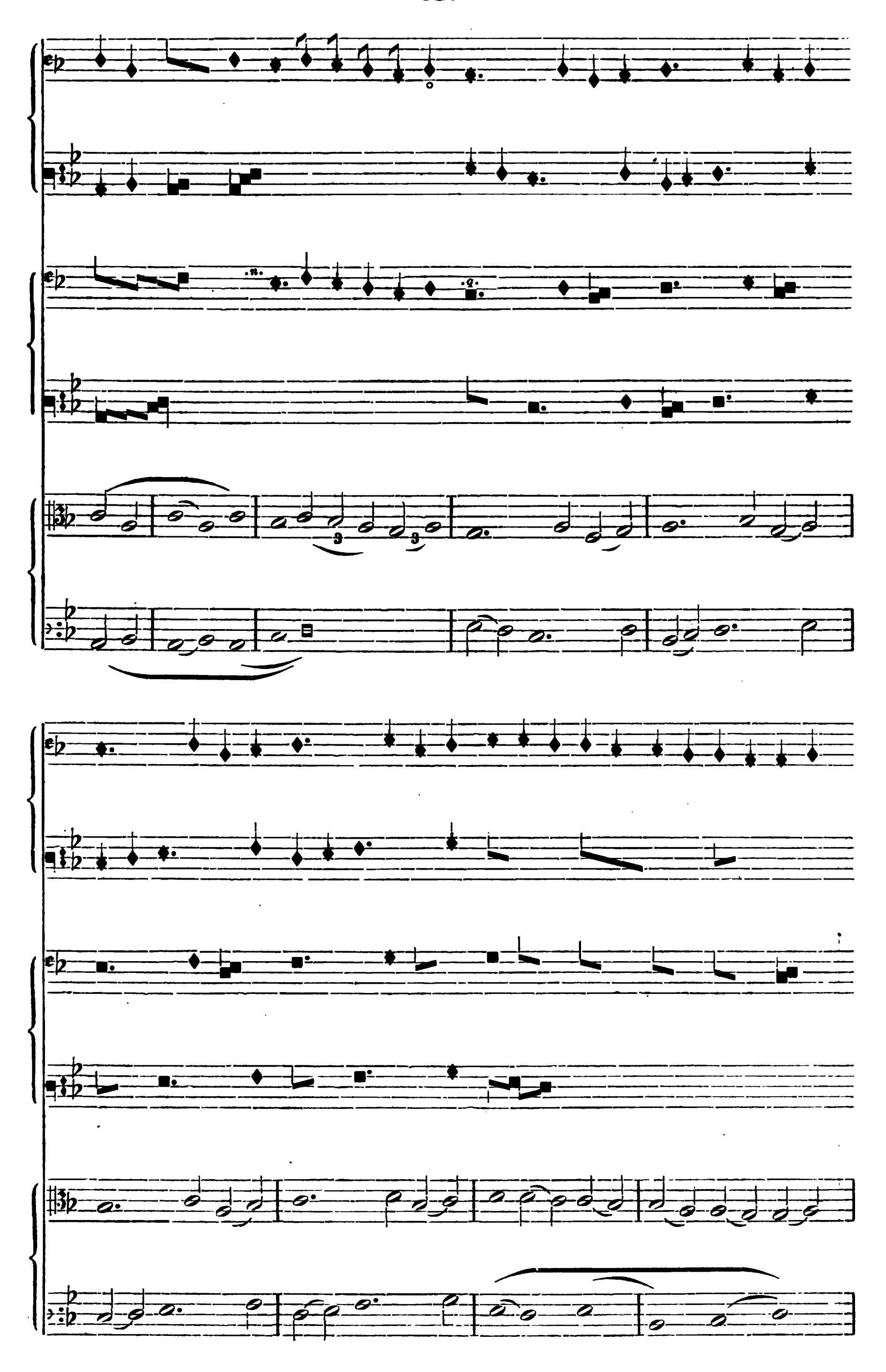
1) Ritornell von *Nel chiaro fiume.*
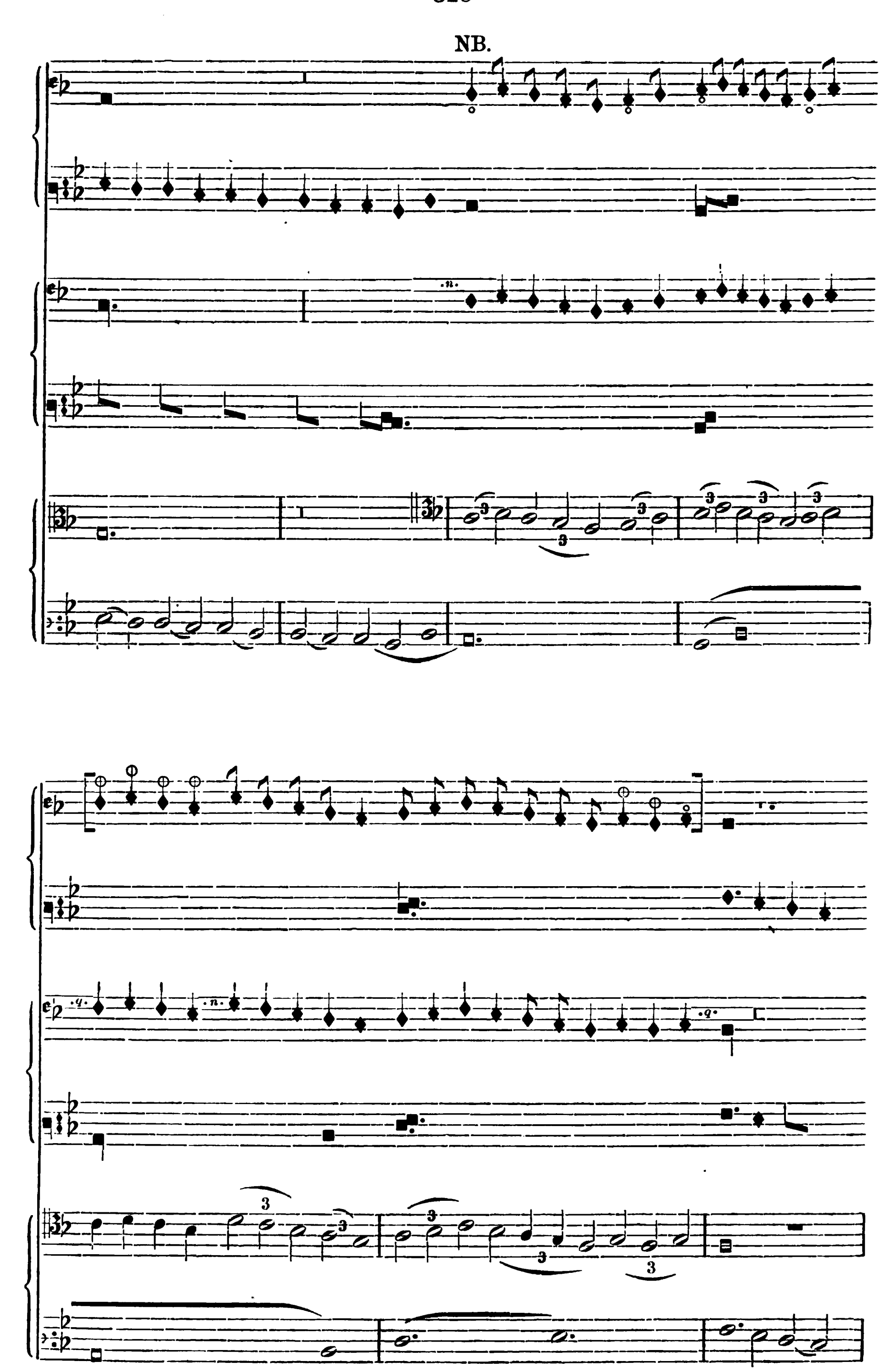
das ·*q*· auf die brevis als Maßeinheit. In *Una colomba* von Ghirardellus gibt ·*q*· und ·*p*· die Teilung der brevis, ·*i*· und ·*n*· die Teilung der longa an. In *Allo spirar* desselben Verfassers zielen ·*i*· und ·*o*· auf die Teilung der longa, ·*q*· auf die Teilung der brevis. In *Intrand' ad abitar* desselben Ghirardellus bezieht sich das einseitig gesetzte *n* auf die Teilung der longa, das in beiden Stimmen auftretende auf die Teilung der brevis. Die Kompositionen *Come in sul fonte* und *Ita se n' era star* von Laurentius zeigen ebenfalls, daß ·*q*· auf die Teilung der brevis und ·*n*· auf die Teilung der longa zielt.
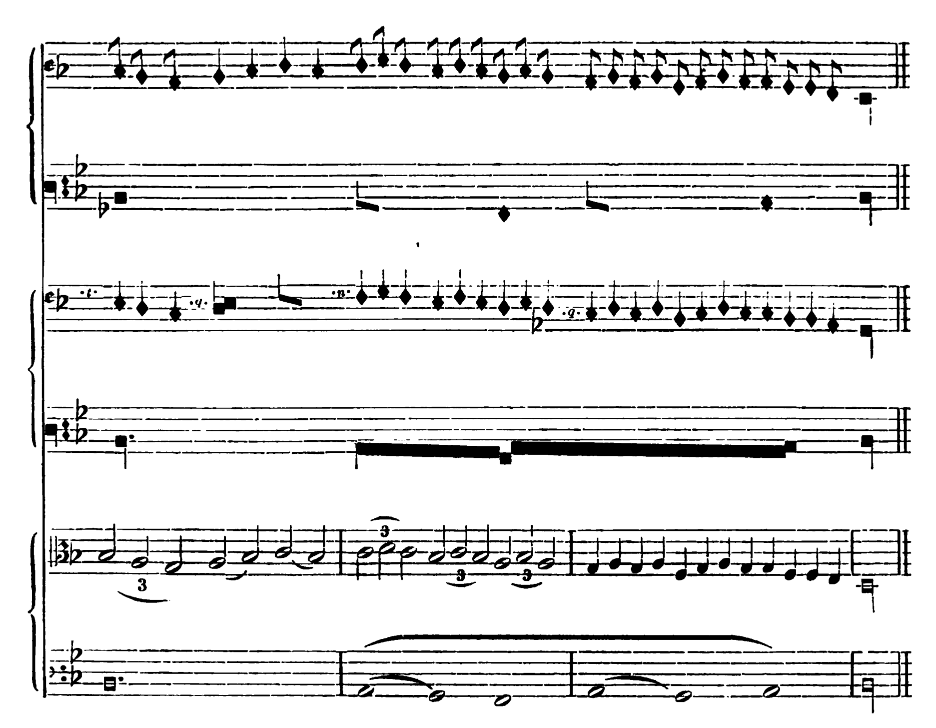
Hieraus würde man also den Schluß ziehen müssen, daß damals ·*q*· und ·*p*·, wenn sie nur in einer Stimme gesetzt wurden, die Teilung der brevis angaben, während ·*i*· und ·*n*· unter denselben Bedingungen auf die Teilung der longa zielten. Es mußten also beim Vortrage entweder die unter ·*q*· und ·*p*· stehenden Werte diminuiert oder die unter ·*i*· und ·*n*· stehenden augmentiert werden.

Dieser Schluß wird evident durch die Komposition *Ita se n' era star* von Laurentius, welche uns zweimal, von demselben Verfasser nach verschiedenen Notationssystemen Ton für Ton übereinstimmend aufgezeichnet, in Florenz, Bibl. Med. Laur. *Pal. 87* fol. 45 v.—47 r vorliegt. Es seien hier die Anfänge beider Originalaufzeichnungen mit partiturenmäßig untereinandergesetzten Stimmen und die Übertragung dargeboten:
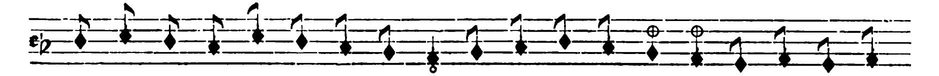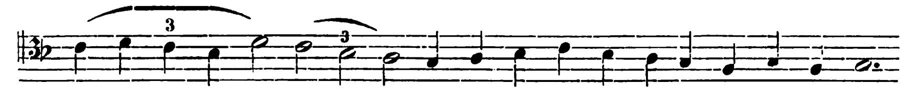





NB.



Die in Klammern geschlossenen Takte der Fassung A sind schlecht überliefert. Wollte man die entsprechende Wertreihe der Fassung B zum Ausdruck bringen, so müßte dies in folgender Weise geschehen:



Schreckt man vor dieser weitgehenden Konjektur zurück, so könnte durch Veränderung der 9. Note der Originalfassung in und der 17. sowie 18. Note in eine Wertreihe
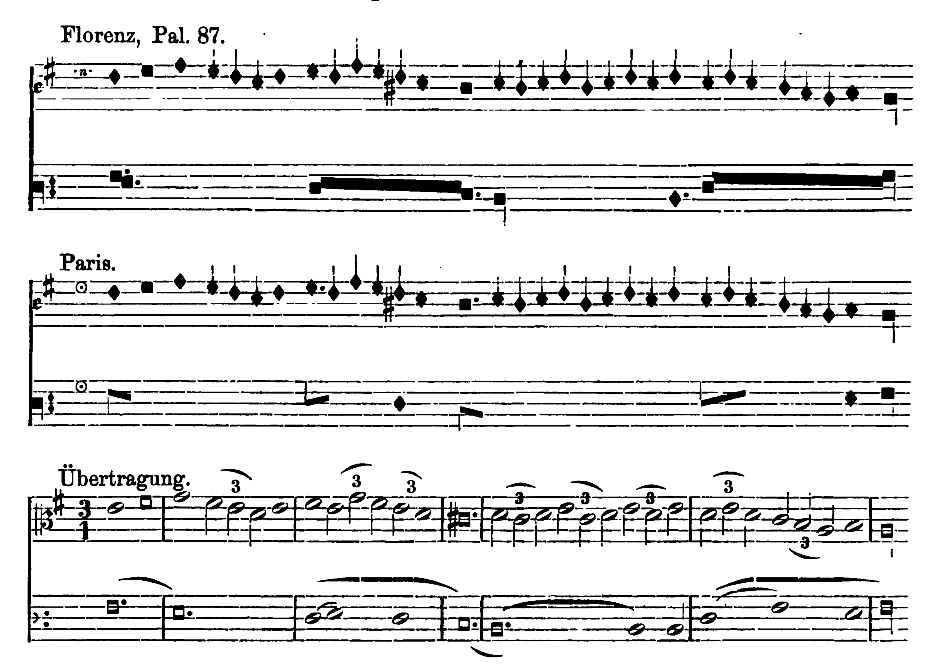


erzielt werden, die sich, allerdings mit einigen Härten, dem Baß anschließt.

In Fassung B ist, wie wir sehen, die ganze unbezeichnete Baßstimme diminuiert worden. Unverändert sind in der Oberstimme die unter *.n.* stehenden Werte geblieben, während die unter *.q.* stehenden Diminution erfahren haben.

Demgegenüber steht ein anderes Beispiel *Intrand' ad abitar* von Ghirardellus de Florentia, welches in den Florentiner Handschriften
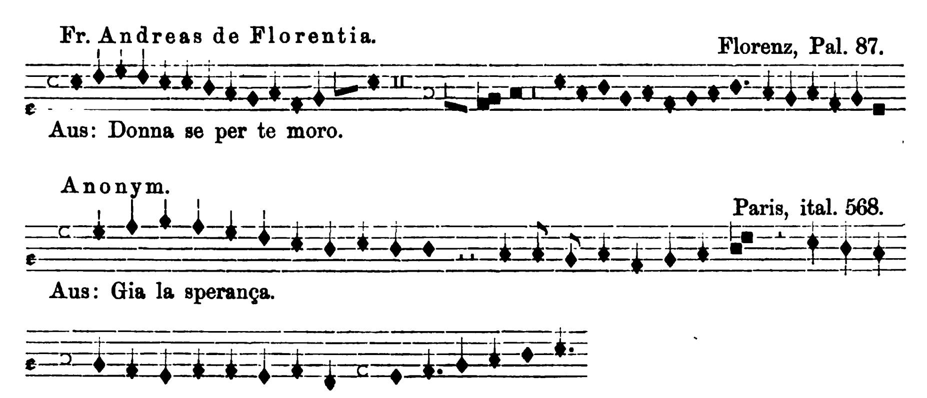
Pal. 87 und *Panc. 26* sowie in dem Pariser Kodex *Ital. 568* auf uns gekommen ist. Da die Pariser Fassung die effektiven Werte gibt, bildet sie ein wertvolles Vergleichsobjekt. Sie zeigt, daß in der italienischen Fassung vom Baß nur diejenige Stelle diminuiert wird, bei der sich allein in der Oberstimme das ·*n*· gesetzt findet.



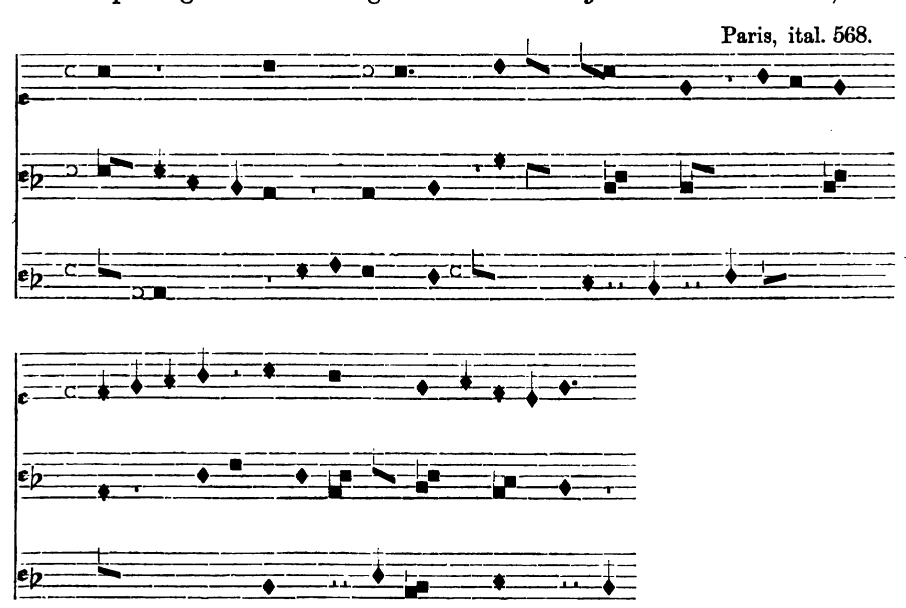
Da andere ähnliche Parallelen sich vorläufig nicht aufweisen lassen, so kann diese besondere, nur in wenigen Fällen auftretende Notationsfrage nicht prinzipiell beantwortet werden. Die Spartierung aller zitierten Beispiele läßt es aber ratsam erscheinen, den unbezeichneten Baß als den für die taktische Einteilung maßgebenden Faktor zu betrachten.

Wie bereits erwähnt, behaupten in der ersten Zeit des Niederganges italienischer Notation die Taktbuchstaben noch ihren Platz. Daneben machen sich aber ab und zu auch schon französische Taktbezeichnungen geltend. Für perfekten und imperfekten Modus finden wir bei den Florentinern Johannes, Laurentius, Franciscus und Andreas die bekannten Zeichen und . Die Verbindung von perfektem Modus mit imperfektem Tempus stellt Laurentius in *Ita se n'era star* durch folgendes Zeichen dar: . Im Kodex Paris *Ital. 568* dient in einem *Et in terra* von Ghirardellus zur Bezeichnung des herrschenden modus longarum perfectus cum tempore imperfecto cum prolatione minori. In ganz anderer Weise zeigt einmal Paolo tenorista in *Era Venus* den modus longarum perfectus cum tempore imperfecto cum prolatione

minori an durch Ↄ3. Am häufigsten kommen vor ○ als Zeichen des tempus perfectum und C bezw. Ↄ als Zeichen des tempus imperfectum. Unterschieden werden letztere beiden in der Weise, daß C zugleich die prolatio maior und Ↄ zugleich die prolatio minor bezeichnet.



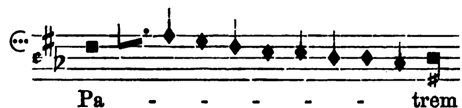
Sicherlich kündigt das Zeichen Ↄ aber auch zugleich Diminution an, wie aus Fällen, wo es nur in einer Stimme gesetzt ist, deutlich hervorgeht. Als Beispiel lege ich die Anfangstakte von *Par le grant sens d'adriane*[1]) vor:



Weit gebräuchlicher als die oben dargelegte Bezeichnung der Prolationen ist jene durch Punkte, welche wir auch in der französischen

1) Siehe die vollständige Komposition in Teil II und III unter Nr. XXVII (27).

Praxis kennen gelernt haben. Drei Punkte im Kreise oder Halbkreise deuten auf die prolatio maior, zwei auf die prolatio minor. Während aber nach französischem Gebrauch die Punkte stets so gesetzt werden, daß zwei derselben untereinander stehen ⊙ ⊙, stellen die Italiener sie meist nebeneinander und notieren ⊙ ⊙ ⊙ ⊙. Man vergleiche z. B. in Paris *ital. 568* auf fol. 132—138 die geistlichen Stücke von Gherardellus, Bartholinus und Laurentius. So beginnt das *Patrem omnipotentem* von Bartholinus [de Padua] in der Oberstimme folgendermaßen:
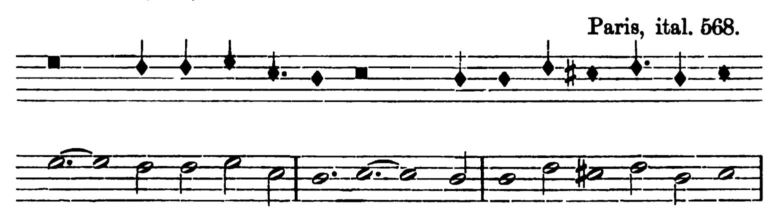


Es findet sich auch dann und wann nur ein Punkt als Zeichen der prolatio maior, wie z. B. in *Donna se raggi* von Andreas. In den meisten Fällen fehlen indes Taktzeichen ganz, eine Beobachtung, die wir auch bei Behandlung der gleichzeitigen französischen Kunst machen konnten.
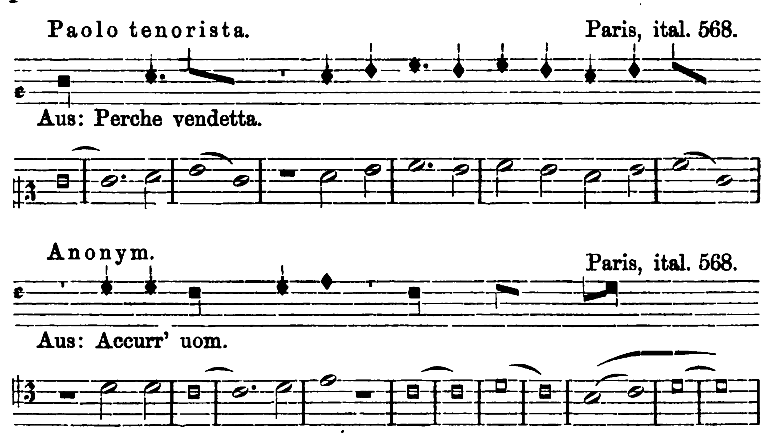
Gehen wir nun weiter zu den übrigen Kapiteln der Notation über. Die Imperfektion und Alteration finden maßvolle Anwendung. Interessant ist die Darstellung der Imperfektion einer brevis durch zwei minimae im tempus imperfectum cum prolatione maiori. Bekanntlich war die Darstellungsweise des Guillaume de Machaut ■ ♦ ♦, die sich übrigens auch bei Nicolaus de Perugia in *Egli e mal* findet, von den Theoretikern gerügt worden [1]). Sie konstatieren bei einer derartigen Wertfolge einen rhythmischen Wechsel in das tempus perfectum cum prolatione minori und verlangen Ausdrucksweise durch rote oder leere Noten ■ ♦ ♦ oder □ ◇ ◇. Auf diesem Wege finden sich denn auch die meisten italienischen Komponisten mit dem angegebenen Falle ab. Einige haben aber auch selbständige Darstellungsversuche gemacht. So bedient sich Franciscus caecus als Mittel der leeren brevis und notiert □ ♦ ♦. Werden die beiden minimae zu einer zweizeitigen semibrevis zusammengezogen, so schreibt er dafür jene als Form der zweizeitigen semibrevis innerhalb der prolatio maior eingeführte Figur ♦ und stellt die beiden Werte wie folgt dar: □ ♦. Anders geht Frater Andreas vor. Auch er bedient sich zwar der leeren brevis, setzt aber, damit die beiden folgenden minimae nicht etwa zu einer vollkommenen Prolation zusammengefaßt werden, zwischen dieselben einen punctus demonstrationis

1) Siehe oben S. 170 ff.

und hinter dieselben einen Divisionspunkt . Es bilden diese beiden Punkte jenes Zeichen, das wir als charakteristisch für die Synkope oben bereits kennen gelernt haben. Im allgemeinen gelangt die Imperfektion in Italien maßvoll zur Verwendung. Doch mangelt es nicht ganz an Beispielen, welche den Notationskünsteleien der gleichzeitigen französischen Praxis die Wage halten. Man prüfe nur folgende Stelle aus *Amor*, *de*, *dimmi* von Paolo tenorista:



Auch an Beispielen fehlt es nicht, die aller Praxis zuwiderlaufen, wie die Imperfektion einer longa durch eine minima im tempus imperfectum cum prolatione minori:

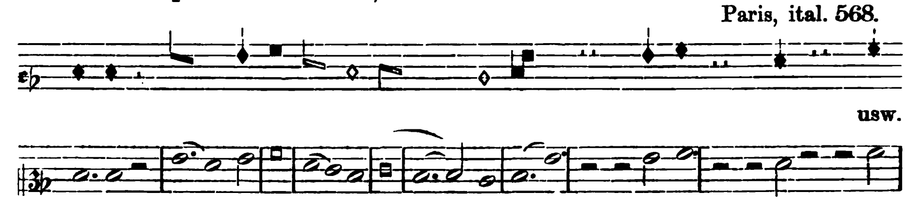


Die Evakuierung wird bei den Italienern in demselben Sinne angewendet wie bei den Franzosen. Zu bemerken ist aber, daß die Evakuierung einzelner Noten nur selten vorkommt. Ich vermag nur wenige Fälle nachzuweisen, z. B. in *Sotto verdi fraschetti* von Ghirardellus, wo in der prolatio maior eine zweizeitige semibrevis vor einer andern durch die leere semibrevis ausgedrückt wird. Diese steht also hier an Stelle der sonst üblichen Form . Ein Beispiel für das Vorkommen einer einzelnen evakuierten brevis liegt im Kontratenor des dreistimmigen *Amor de dimmi* von Paolo vor. Die Anwendung leerer Noten in der prolatio maior ist schon oben besprochen worden. Auch der Fall, daß vier leere minimae für drei der prolatio maior eintreten, hat bereits bei

Behandlung der Notenfiguren Erwähnung gefunden. Am häufigsten anzutreffen sind leere Noten bei dem bekannten rhythmischen Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori und umgekehrt. Aber auch der Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione minori in das tempus imperfectum cum prolatione maiori wird gelegentlich mit ihrer Hilfe dargestellt (*Una fera gentil*).
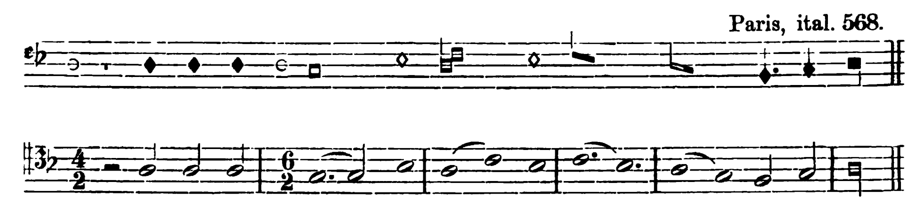
Bei Paolo kommen mehrfach Ligaturen vor, welche nur zur Hälfte evakuiert sind, so z. B. in *Maria aver di me pieta* (Takt: tempus imperfectum cum prolatione maiori):

Paris, ital. 568.



Diese Darstellungsweise besagt nur, daß der weiße Teil der Ligatur entgegen der allgemeinen Mensurierung imperfekt zu messen ist. In welcher Weise Paolo diese halbevakuierten Ligaturen zur Darstellung von Synkopen benutzt, möge folgende Stelle aus *Chi vuol vedere* zeigen:

Paris, ital. 568.



In getrennten Noten geschrieben würde man diese Synkope damals folgendermaßen notiert haben: .

Zur Alteration ist nichts hinzuzufügen, sie vollzieht sich ganz nach französischem Muster.

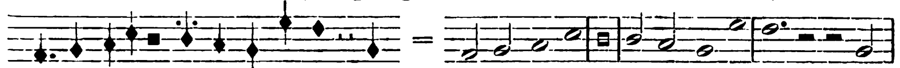
Die Darstellung der Synkopation, welche mit Eindringen der französischen Elemente erst in der italienischen Kunst festen Fuß faßt, aber sehr schnell bedeutenden Boden gewinnt, unterscheidet sich im Prinzip durchaus nicht von der französischen Praxis. Sie erhält jedoch durch Anwendung spezifisch italienischer Notenformen ein individuelles Gepräge. Eine Reihe von Beispielen wird dies aufs klarste erweisen:

Franciscus de Florentia.
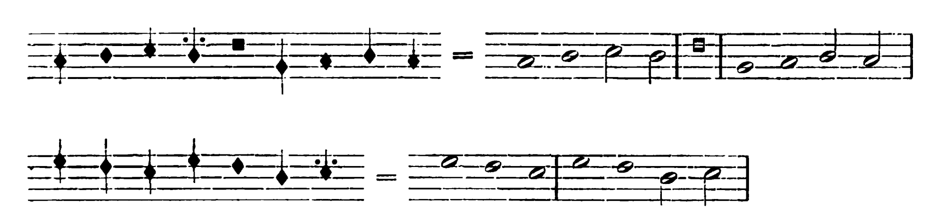
Conviensi a fede fe (temp. perf. c. prolatione maiori). Florenz, Pal. 87.

=


O me al cor dolente (temp. imp. c. prol. maiori). Paris, ital. 568.

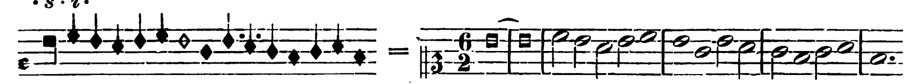


Anmerkung. Der erste und dritte Punkt sind nicht mit zwingender Notwendigkeit gesetzt, da ja durch die Notenform ♦ die Messung vollständig klargestellt ist. Eher bedingt ist der zweite Punkt, der die Imperfektion der brevis verhindert.



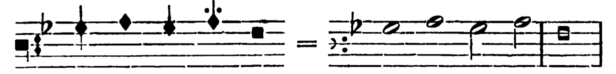
Ghirardellus de Florentia:

Sotto verdi fraschetti (temp. imperf. c. prol. maiori). Florenz, Pal. 87.



Laurentius de Florentia:

Nel chiaro fiume (temp. imperf. c. prol. maiori). Florenz, Pal. 87.
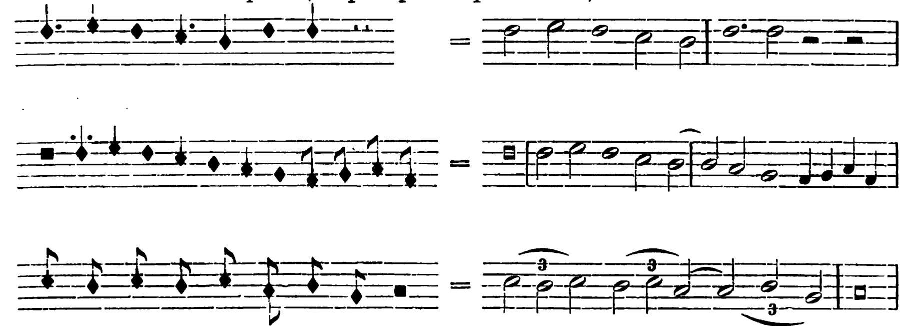


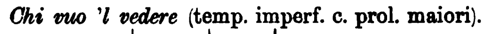
Andreas de Florentia:

Pianto non partira (temp. imperf. c. prol. maiori). Florenz, Pal. 87.

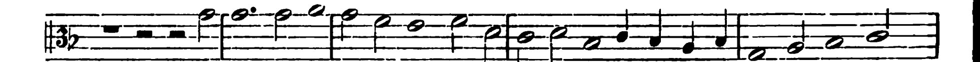
Paolo tenorista da Firenze (Paris, ital. 568):

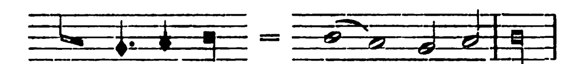
Maria aver di me pieta (temp. imperf. c. prol. maiori).



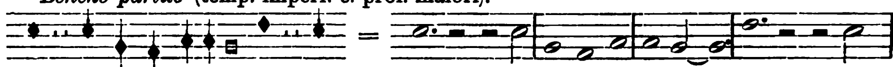


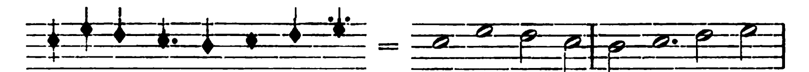






Benche partito (temp. imperf. c. prol. maiori).



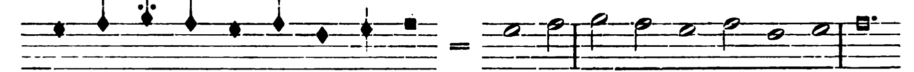


Anmerkung: Der erste Punkt ist Divisionspunkt, der zweite und dritte Demonstrationspunkt. Letztere beiden zeigen an, daß wir es mit einer Synkope zu tun haben. Die alleinstehende minima muß zu den beiden letzten bezogen werden.

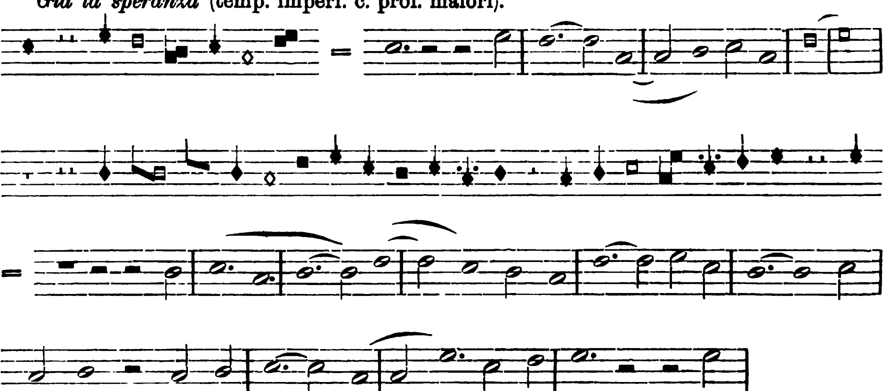


Anonymi (Paris, ital. 568):

Che cha te piaccia (temp. perf. c. prol. maiori).



Gia la speranza (temp. imperf. c. prol. maiori).



Hinsichtlich eines Falles der Synkopation unterscheiden sich indes die italienische und die französische Praxis. Die Franzosen lehren, daß Synkopation einer Note über eine größere Pause nicht stattfinden darf, die Italiener gestatten diese, zerlegen aber die Pause in kleinere Teile, so daß äußerlich auch sie der Regel genügen. Der Gewährsmann Anonymus V[1]) bringt allerdings ein Beispiel aus dem Madrigal *Apresso di un fiume* (prolatio minor) bei, in dem die Synkopation einer minima über eine semibrevis-Pause stattfindet: [Notenbeispiel]. In den auf uns gekommenen Denkmälern vermag ich einen ähnlichen Fall nicht nachzuweisen. In den übrigen Kapiteln der Notation stimmen Italiener und Franzosen voll überein.

Vergleichen wir nun die hier aus der Beobachtung der Praxis gewonnenen Ergebnisse mit den Überlieferungen der Theoretiker, so erkennen wir verwandte Züge mit dem Pariser Anonymus, aber fast keinerlei Übereinstimmung mit Philippus de Caserta, Anonymus V, Anonymus X und Antonius de Leno. Allein die nach oben und unten kaudierte semibrevis findet sich unter dem von Philippus de Caserta und Anonymus V angegebenen Werte. Die von Paolo verwendete Figur [Notenform] kommt zwar auch bei Antonius de Leno und rot bei Anonymus V vor, aber unter ganz andern Werten. Ebensowenig stimmen Paolo und Philippus de Caserta in der Mensur der ihnen gemeinsamen Notenform [Notenform] überein. Auf die abweichende Messung des evakuierten Punktes in Theorie und Praxis habe ich bereits oben[2]) aufmerksam gemacht. Es spiegelt sich demnach in den Werken genannter Theoretiker nicht diejenige Periode der Praxis wieder, welche wir in vorliegendem Kapitel untersucht haben. Die Praxis bietet uns hier, wie in vielen andern Fällen, die Möglichkeit, nicht allein Lehren der Theoretiker richtigzustellen und zu ergänzen, sondern auch Lücken der theoretischen Überlieferung auszufüllen.

---

1) C. S. III, 392.
2) Vgl. S. 312.

Drittes Kapitel.

Die italienische Notationspraxis in der Zeit von 1400—1425.

Als Quellen für die Praxis dieser Periode liegen vor die Handschriften:

Chantilly, Musée Condé 1047.
Modena, Bibl. Estense, L. 568.
Rom, Bibl. Casanatense, c. II, 3 (Kod. 2051).
Bologna, Liceo musicale, Kod. 37.
Bologna, Bibl. Universitaria, Kod. 2216.

Eine mustergültige Beschreibung des Kodex **Chantilly, Musée Condé 1047**, einer Handschrift, welche wegen des Formenreichtums und der mannigfachen Anwendung roter und weißer Noten zu den interessantesten der Übergangszeit gehört, lieferte Léopold Delisle im Katalog des Museums des Herzogs von Aumale[1]). Wir haben es mit einer Pergamenthandschrift in folio (38,7 $\times$ 28,6 cm) aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts zu tun. Blatt 1—12 der ursprünglichen Handschrift fehlten schon im 15. Jahrhundert, ein Verzeichnis aus dieser Zeit beschränkt sich bereits nur auf den Inhalt von Blatt 13—72. Die Handschrift ist nicht vollendet worden; die Initialen, welche ausgemalt werden sollten, sind durchgehends weiß geblieben. Nach einer Eintragung[2]) gehörte der Band 1461 einem gewissen Francesco d'Alto Biancho degli Alberti. Vier Jahrhunderte später, im Jahre 1861, erwarb ihn der Bildhauer Henri de Triqueti von Bigazzi, dem Sekretär der *Accademia della Crusca* in Florenz, für den Herzog von Aumale. Sein Bestreben war es, den Handschriftenband zu vervollständigen. Er malte die Initialen aus, verfaßte ein Titelblatt und ließ den Kodex in roten Samt binden, mit Schließen versehen und das herzogliche Wappen anbringen.

In dem Chantilly'er Kodex liegt eine Kopie vor. Die Originalhandschrift ist nach Delisle in Frankreich in den ersten Jahren der Regierung Karls VI. entstanden und die Kopie des Musée Condé im Anfange des 15. Jahrhunderts von einem Italiener angefertigt worden, der den Text kaum verstand. Über die Notation spricht sich Lavoix, der zur Prüfung des Kodex herangezogen wurde, unter anderm folgendermaßen aus:

La notation présente la plus grande variété, depuis les notes noires, pleines ou creuses, jusqu'à la notation rouge ou alternée avec la noire, genre d'écriture

1) *Chantilly. Le cabinet des livres. Manuscrits, tome deuxième. Belles Lettres.* Paris, Librairie Plon, 1900, S. 277—303.

2) *A di XVIII di luglio 1461, Franciescho d'Alto Biancho de gli Alberti dono questo libro alle mie fanciulle e a Rechollo Lançalao suo figliuolo. A me Thomaso Spinelli. Propria manu.*

musicale qui disparut avec le XVe siècle. Tous les exemples possibles de variétés et d'anomalies dans la notation se retrouvent sur ces 72 feuillets, à ce point que l'on serait tenté de croire que le manuscrit a été copié comme specimen de toutes les difficultés de la notation proportionnelle.«

Was den Inhalt anbetrifft, so haben eine ganze Reihe Texte Beziehung zu geschichtlichen Ereignissen und Persönlichkeiten. Nach Delisle werden erwähnt in französischen Texten:

Lob auf Johann, Herzog von Berry . . . . *S'aincy estoit.*
Name und Wappen von Olivier du Gueslin . . . . *Cis olivers.*
Tod Wilhelms von Machaut (um 1372) . . . . *Armes amours.*
Gaston Phebus, Graf von Foix . . . *Se Alixandre; Quant joyne; Se Galaas; Se July.*
Tod Eleonores von Arragonien 1382 . . . . *Fuions de ci.*
Vielleicht die Expedition Johanns I. gegen Sardinien 1389. . . . . . *En seumeillant.*
Vielleicht die Hilfsexpedition Ludwigs, Herzogs von Anjou, für Johanna, Königin von Sizilien 1380 . . . . *Par le grant senz.*
Lob eines Ritters, der durch seine Tapferkeit die Aufhebung eines unrechtmäßigerweise von Reisenden geforderten Tributes erzielte . . . . *orques, Arthus.*

in lateinischen Texten:

Ida, Gräfin von Boulogne . . . . *Yda Capillorum; Porcio nature.*
Karl V. . . . . *Rex Karole.*
Verehrung der Franzosen für die Jungfrau Maria . . . . *Leticie pacis.*
Gaston Phebus . . . . *Inter densas; Imbribus irriguis.*
Not Palästinas zur Zeit Gregors XI. . . . . *O terra sancta.*
Papst Clemens VII.. . . . . *Inclite flos.*

Für die Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts haben die auf fol. 67v, 68, 70v und 71 stehenden Texte wegen der Aufzählung der damals wirkenden Meister besondere Bedeutung. Der Inhalt des Kodex in alphabetischer Ordnung ist dieser:

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Adieu vos comant. Tenor [1]			13v.
Adieu vous di, tres doulce compaygnie [2]	3		47r.
Al'arbre sec puis estre comparé	4	Suzoy	52v.
Alarme, alarme	3	Grimace	55v.
Alma polis religio			67v.
Alma redemptoris. Tenor [3]			61r.
Alpha vibrans monumentum	2		64v.
Amicum querit. Tenor [4]			64v.
A mon pouir garde	3		15r.
Angelorum psalat tripudium	2	S. Uciredor [5]	48v.

1) Zu *Un orible plein.* 2) *Tenor* Johannis Cesaris.
3) Zu *Flos virginum.* 4) Zu *Alpha vibrans monumentum.*
5) Wahrscheinlich ist der Autorname umgekehrt zu lesen: Rodericus.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Ante chorum trinitatis. (Tenor[1])			61 v.
Apta caro plumis ingenii	2		60 v.
Armes, amours, dames, chevalerie	3	F. Andrieu	52 r.
Axe poli cum artica	3		68 r.
Belle bonne sage[2])	3	M. Baude Cordier	11 v.
Bien dire et sagement parler	4		51 r.
Bien pert qu'en moy	2		72 r.
Calextone, qui fut dame d'Arouse	3	Solage	50 r.
Cent mille fois[3])			17 v.
Cetus venit heroycus	2		65 r.
Cine vermeil, cine de tres haut pris[4])	3		56 r.
Cis oliviers tenoit de sa rachine. (Tenor[5])			46 r.
Corps femenin par vertu	3	Solage	23 v.
Cosa vernans caritatis. (Tenor[6])			63 v.
Cum vix ardidici promoti sint	2		63 r.
Dame doucement trait[7])	2	Jo. Vaillant	26 v.
D'ardant desir[8])	3		72 v.
De ce que foul pense[9])	3	P. des molins	53 v.
De fortune me doi plaindre	4	Guill. de Machaut (P. 22546)	49 r.
De gentis vita quid prodest	2		62 v.
De home vray a mon jugement	4	Jo. de Meruco	51 v.
De ma dolour ne puis trouver confort	3	Philippot de Caserta	32 r.
De Narcissus[10])	3	Magister Franciscus	19 v.
De petit peu devient voulenté[11])	3	G. de Machaut	18 v.
De quan qu'on peut belle et bonne estrener	3		28 r.
Des qu buisson me fu boutez d'enfance	4	Grymace	53 r.
De tous les moys que sunt en la sayson	3		48 r.
Dieux gart qui bien le chantera	3	Guido	25 r.

1) Zum motetus *Yda capillorum*. 2) In Herzform notiert.

3) Wahrscheinlich Kontratenor der Motette mit Oberstimme *Tres doulz amis*.

4) Enthalten in F 26.

5) Zu *En la saison*, bezeichnet als Tenor. Jo. Cunelier.

6) Zum motetus *Pictagore per dogmata*.

7) Am Ende dieses Stückes findet sich die Notiz: *Compilatum fuit parisiiis anno domini MCCC sexagesimo nono.*

8) Die zugehörigen Texte sind *Se fus d'amer* und *Nigra est sed formosa*.

9) Anonym enthalten in Paris, Bibl. Nat., *f. ital. 568* und *f. fr. nouv. acq. 6771.*

10) Anonym enthalten in Paris, Bibl. Nat., *f. ital. 568* und *f. fr. nouv. acq. 6771.*

11) Über das sonstige Vorkommen dieser Machaut'schen Komposition siehe S. 161 und 165 f.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Ego rogavi Deum. (Tenor)			67r.
En atendant souffrir[2])	3	Jo. Galiot	33v.
En attendant d'amer la douce vie	3	Galiot	40r.
En attendant esperance conforte	2	Galiot — Jacob de Senlechos[1])	44r.
En l'amoureux vergier	3	Solage	20r.
En la saison que toute ries s'encline	3	Hymbert de Salinis — Jo. Cunelier	46r.
En nul estat n'a si grant fermete	3	Goscalch	39v.
En remirant vo douce pourtraiture	3	Philipot	39r.
En seumeillant	3	Trebor[3])	21v.
Entalbion de fluus environnée	3		47v.
En un peril doutons bien delitable	3		32v.
Espoir dont tu m'as fayt	3	(Garinus?)[4])	36v.
Et pour ce d'amour fine. (Contratenor[5])			46r.
Favore habundare	?		70r.
Flos virginum	2		61r.
Fons citharizancium. (Contratenor[6])			71r.
Fortune faulce, parverse	4	M(atteo) de Sancto Johanne	59v.
Fuions de ci fuions[7])	3	Selenches Jacob = Selesses Jacopinus (Mod. 568)	17r.
Fumeux fume par fumee	3	Solage	59r.
Helas! ie voy mon cuer a fin venir	4	Solage	57v.
Helas! pitié envers moy	3	Trebor	42r.
Hé, tres doulz roussignol ioly	3	Borlet	54v.
I'ay plusieurs fois pour mon esbatement[8])			44v.
Ie chante ung chant	3	M(atteo) de Sancto Jo[hanne]	16r.
Ie m'emerveil aucune fois	2?	Jacomi[9])	44v.

1) Jacob de Senlechos (oder Senleches) ist identisch mit Selesses Jacopinus in Mod. Est., *L. 568*.

2) In Modena, Est., *L. 568* wie in Paris, *f. fr. nouv. acq. 6771* findet sich eine dreistimmige Komposition über denselben Text von Filipoctus de Caserta. Die Identität der mehrstimmigen Sätze habe ich noch nicht feststellen können.

3) Wahrscheinlich Umkehrung von Robert; vgl. S. Uciredor = Rodericus.

4) Es ist fraglich, ob der Autorname Garinus am Kopf der Seite auf beide darauf notierte Stücke Bezug hat. Der Satz *Espoir dont* steht an zweiter Stelle.

5) Gehört zu dem dreistimmigen Satz *En la saison*.

6) Gehört zu der Motette *Sub Arturo*.

7) Enthalten in Modena, Est., *L. 568* und Paris, *f. fr. nouv. acq. 6771*.

8) Ich vermag vorderhand nicht zu entscheiden, ob *I'ay plusieurs* mit *Ie m'emerveil* von Jacomi und dessen Tenor zu einem dreistimmigen Satz zusammentritt.

9) Am Ende einer Strophe steht Jacob de Senleches.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Ie ne puis avoir plaisir ne reposer[1]	3		24r.
Il n'est nulz homs	3	Philipot	38v.
Imbribus irriguis	3		69r.
Inclite flos orti Gebennensis[2]	3	Mayhuet de joan	41r.
Inter densas deserti meditans[3]	2		68v.
Intra pudicia. (Tenor[4])			63r.
Ioieux de cuer en seumellant estoye	4	Solage	58v.
La dieus d'amours, sires de vrais amans[5]	3		46v.
La harpe de mellodie fayce sans merancolie	3	J. Senleches	43v.
Lameth, Judith et Rachel	3		45r.
L'ardure. (Contratenor[6])			67r.
L'ardure qu'endure	1		66v.
Laus detur multipharia[7]	4		16v.
Le basile de sa propre nature	4	Solage	49v.
Le mont Aon de Trace, doulz pais[8]	3		22v.
Le saut perilleux a l'aventure prins	3	J. Galiot	37r.
Leticie, pacis, concordie	2		66r.
Letificat iuventutem meam. (Tenor[9])			69v.
Loyaute me tient en espoir[10]	3	Garinus	36v.
Madama m'a congie donne	3		14v.
Ma dame ce que vous m'avez promis[11]			17v.
Ma douce amour, ie me doy ben complaindre[12]	3	Jo. Simonis de Haspre	34r.
Médee fu en amer veritable	3		24v.
Multipliciter amando[13]	2		69v.

1) Enthalten in Modena, Est., *L. 568* und Florenz, *Panciatichi 26.*

2) Kommt auch in Modena, Est., *L. 568* vor. Der Tenor trägt den Vermerk: *Tenor pro papa Clemente.*

3) Der Tenor trägt den Vermerk: *dicitur tenor primo de modo et tempore maiori perfecto. 2° de modo et tempore maiori imperfecto* usw.

4) Gehört zu Motette *Cum vix ardidici.*

5) Der Tenor trägt die Bezeichnung *Tenor* Johannis Cesaris.

6) Gehört mit den Texten *Tres dous espoir* und *Ego rogavi* zu einer Motette.

7) Am Ende findet sich der Name Petrus Fabri.

8) Auch erhalten in Florenz, *Panciatichi 26.*

9) Gehört zu *Multipliciter amando.*

10) Möglicherweise identisch mit dem Satz *Loyaute* in Paris, Bibl. Nat., *f. ital. 568.*

11) Gehört wahrscheinlich als Tenor zur dreistimmigen Motette *Tres doulx amis.*

12) Auch erhalten in Modena, Est., *L. 568.*

13) Liegt auch in Florenz, *Panciatichi 26* vor.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Ne quier veoir la biaute d'absalon [1])	2	G. de Machaut	54 r.
Nigra est sed formosa. (Tenor [2])			72 v.
O bonne douce Franse	3		29 r.
Onques Jacob por la belle Rachel	3	Jo. Vaillant	27 r.
·orques, Arthus, Alixandre et Paris	3	Jo. Cun[elier] [3])	40 v.
Or voit tout en aventure	3	Guido	25 v.
O terra sancta, supplica	2		64 r.
Par le grant senz d' Adriane [4])	3	Philippot	37 v.
Par les bons Gedeon et Sanson delivré	3	Philipoctus de Cas. (Mod. 568)	45 v.
Par maintes foys ay oÿ recorder	3	Jo. Vaillant	60 r.
Passerose de beauté [5])	3	Trebor	21 r.
Phiton, Phiton, beste tres venimeuse [6])	3	Magister Franciscus	20 v.
Pictagoras, Jabol et Orpheus	3	Suzoy	30 v.
Pictagore per dogmata [7])	2		63 v.
Playsance or tost avez vous assembles	4	Pykini	55 r.
Pluseurs gens voy qui leur pensee	4	Solage	58 r.
Plus ne put musique son secret taire	3		33 r.
Porcio nature precellentis geniture	2		62 r.
Pour ce que ie ne say	2	Jo. Vaillant	26 r.
Prophilias, un des nobles de Roume	3	Jo. Susay (?)	35 v.
Puisque ie sui fumeux plains de fumée [8])	2	Hasprois	34 v.
Quant joyne cuer en may		Trebor	31 r.
Quant Theseus, Hercules et Iason [9])	2	G. de Machaut	54 r.
Rex Karole, Johannis genite	2	PhilippusRoyllart (St. M. 22) [10])	65 v.
Robin muse muse muse	1		25 v.
Roses et lis	3	Magister Egidius Ang[lic]us	22 r.

1) Siehe auch Paris, Bibl. Nat., *f. fr. 22546* und *f. fr. nouv. acq. 6771.*

2) Gehört zu *Dardant désir.*

3) Im Ms. I. Ɔ (Abkürzungszeichen für *con* oder *cum*).

4) Auch erhalten in Paris, *ital. 568.*

5) Liegt bereits in den Codices Paris, *ital. 568* und *fr. nouv. acq. 6771* vor.

6) Siehe auch Paris, *fr. nouv. acq. 6771.*

7) Der zugehörige Tenor hat den Text *Cosa vernans caritatis.*

8) *Composuit dictum Ja. de Noyon.* In Modena, Est., *L. 568* findet sich eine Komposition *Puisque ie suis* von M. de Perusio.

9) Siehe auch Paris, Bibl. Nat., *f. fr. 22546* und *fr. nouv. acq. 6771.*

10) Wahrscheinlich identisch mit dem Satz über den gleichen Text in der verbrannten Straßburger Handschrift *M 22, C 222.*

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
S'aincy estoit que ne feust la noblesce	3	Solage	36r.
Sans joye avoir ne puet	3		23r.
Sanz vous ne puis, tres douce creature[1]	3	Matheus de Sancto Johanne	35r.
Science n'a nul annemi	4	M(atheus) de S(ancto) Johan(ne)	57r.
Se Alixandre et Hector	3	Trebor	30r.
Se Dedalus an sa gaye mestrie	3	Taillandier	42v.
Se doit il plus	3	Jo. de alte curie	15v.
Se fus d'amer. (Contratenor[2])			72v.
Se Galaas et le puissant Artus	3	Jo. Cunelier	38r.
Se Geneive, Tristan, Yssout, Helainne[3])	3	J. Cun[elier][4])	41v.
Se ie cudoie tous iours	3		27v.
Se July Cesar, Rolant et roy Artus	3	Trebor	43r.
Se Jupiter qui donna seigurie[5])			19r.
Se vos me voles fayre outrage	3	Galiot[6])	40r.
Se Zephirus	3 (?)	Grimace	19r.
Si con cy gist mon cuer	3	Jo. Olivier	31v.
Solus. (Tenor[7])			66r.
Sub Arturo[8])	3		70v.
Tant a suptile pointure			71v.
Toute clarté m'est obscure[9])	3		13r.
Tout par compas suy composée[10])		M. Baude Cordier	12r.

1) Wahrscheinlich identisch mit dem Satz über den gleichen Text in Modena, Est., *L. 568.*

2) Zugehörig zu dem Texte *D'ardant désir.*

3) *Canon ballate et contratenor cantetur ad semicirculum reversum punctuatum in proporcione sesquialteram* (!) *ad figuram binariam in proporcione dupla. Ad circulum punctuatum in proporcione dupla sesquiquarta et ad figuram trinariam in proporcione tripla.*

4) Im Ms. ist Autor nur mit J und dem Abkürzungszeichen für con oder cum gezeichnet.

5) Gehört wahrscheinlich als Kontratenor zu *Se Zephirus.*

6) Am Kopf der Seite steht der Autorname Galiot; vielleicht bezieht er sich auch auf das oben angeführte, an zweiter Stelle stehende Stück.

7) Gehört zu *Leticie, pacis, concordie.*

8) Die beiden andern Stimmen der Motette sind *Fons citharizancium* und *Tenor de sub arthuro.* Mit kritischem Apparat ist *Sub Arthuro* abgedruckt von Delisle in der *Bibliothèque de l'école de Chartres,* 1901, S. 716—719.

9) Vielleicht identisch mit *Toute clerité* in Florenz, *Panciatichi 26.*

10) In Kreisform notierter Kanon mit der Vorschrift: *Tenor cuius finis est 2ª nota.* Folgender Achtzeiler gibt uns Aufschluß über den Komponisten:

Maistre Baude Cordier se nomme
Cils qui composa ceste rode,

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Tres douce playsant figure	3		14r.
Tres doulz amis	3 (?)	Jo. Vayllant	17v.
Tres dous espoir[1])	3		67r.
Tres gentil cuer amoureux	3		18r.
Tres gentil cuer amoureux	2	Solage	50v.
Ung lion say de tots belle figure	3		28v.
Un orible plein[2])			13v.
Va, fortune, trop as vers moy grant tort	3		29v.
Va t en mon cuer aveuc mes yeux	(?)	Gacian Reyneau	56v.
Yda Capillorum matris domini[3])	2		61v.

Modena, Bibl. Estense[4]), **L. 568,** ein sorgfältig geschriebener, mit farbigen Initialen reich geschmückter Pergamentkodex in klein-folio (19,8 × 28 cm) aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, enthält in vollen schwarzen Noten, untermischt mit vollen und leeren roten Noten, 106 Kompositionen geistlichen und weltlichen Inhalts. Als Verfasser sind genannt:

Anthonellus de Caserta.
Frater Bartolinus de Padua.
Bartholomeus de Bononia ordinis Sancti Benedicti.
Grenon.
Carmelitus Frater.
J. Ciconia.
Conradus de Pistorio.
Dactalus de Padua.
Egardus.
Egidius, Frater ordinis Heremitarum S. Augustini.
Filipoctus de Caserta.
Franciscus de Florentia.
Johannes de Janua.
Matheus de Perusio.
Selesses Jacopinus.
Zacharias.
Fr. A. Frū.

Je fais bien sçavoir a tout homme,
Maistre Baude Cordier se nomme;
De Reins, dont est, et jusqu'a Romme,
Sa musique appert et a rode,
Maistre Baude Cordier se nomme
Cilx qui composa ceste rode.

1) Die zugehörigen Stimmen der Motette sind bezeichnet: *Ego rogavi deum. Tenor* und *Contratenor: L'ardure.*

2) Von den übrigen beiden Stimmen der Motette trägt die zweite den Text *Adieu vos comant,* die dritte ist textlos und als *Contratenor* bezeichnet.

3) Der Tenor der Motette trägt den Text *Ante chorum trinitatis. Tenor.*

4) Vgl. auch Cappelli, *Poesie musicali dei secoli 14. 15 e 16.* Bologna presso Gaetano Romagnoli 1868 und R. Gandolfi, *Di una ballata con musica del secolo XIV*)La nuova Musica, Firenze, I, 12).

Bei einer Reihe anonymer Sätze lassen sich die Namen der Verfasser eruieren. Hierzu verhalfen die Codices Paris, Bibl. Nat. *f. fr. 22545/46* (P. 22545/46), Florenz, Med. Laur. *Pal. 87* (F. 87) und Chantilly, Musée Condé *Ms. 1047* (Ch.). Einige Parallelen bieten auch die Codices Florenz, Naz. Cent. *Panciatichi 26*, Paris, Bibl. Nat. *f. ital. 568*, Padua, Univ. Bibl. *1475* u. *1115*, Prag, Univ. Bibl. *XI E 9*, Paris, Bibl. Nat. *f. fr. nouv. acq. 6771* (Reina), London, British Museum *Add. Ms. 29987*. Festgestellt wurden auf diese Weise noch folgende Autoren: Guillaume de Machaut, Mayhuet de Joan, Jo. Simonis de Haspre und Matheus de Sancto Johanne.

Um die Beziehungen der genannten Handschriften zum vorliegenden Kodex kenntlich zu machen, sind im folgenden Inhaltsverzeichnisse[1] die Parallelen mit F. 87 durch ein gerades Kreuz †, mit F. 26 durch ein liegendes Kreuz ×, mit P. 568 durch einen kleinen Stern * und mit Kodex Reina durch einen Vertikalstrich | ausgezeichnet. Alle Machaut'schen Sätze sind aus P. 22545/46 identifiziert.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Agnus dei. Kanon	3	M. de Perusio	1 v.
Alma redemptoris[2]	2		19 r.
Amour doy ie servir	3		31 v.
Amour m'a le cuer mis	3	Anthonellus de Caserta	33 v.
|Amour me fait desirer	3	Guill. de Machaut (P. 22546)	30 r.
Andrai soulet au mielz	1	M. de Perusio	41 v.
Apta caro pluris ingenii	1		18 v.
A qui fortune est tout dis	3	M. de Perusio	44 r.
Arte psallentes	3	Bartholomeus de Bononia	38 v.
Ave sancta mundi	2	M. de Perusio	2 r.
†Benche lontan mi trovo	2	Zacharias Cantor. D. N. P.	23 r.
Belle sans per	3	M. de Perusio	43 r.
†Cacciando per giustar di quel tesoro[3]	2	Zacharias Cantor	17 v.
Courtois et sages	3	Magister Egidius	36 r.
Credea madonna	1		5 r.
Credo in deum patrem	3	Zacharias	24 v.
Credo in deum	3		6 r.
Credo in deum	3		8 r.

1) Die Kenntnis der Folio-Zahlen und zum Teil der Stimmenzahlen verdanke ich der gütigen Vermittelung des Herrn Prof. Caputo an der Bibl. Estense zu Modena.

2) Vielleicht identisch mit der Komposition über den gleichen Text in Ch. fol. 61 r.

3) Nach F. 87 von Egidius und Guilelmus de Francia.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Dame de honour	3	M. de Perusio	52r.
Dame de merci	1		6v.
Dame d'onour c'on ne puet esprixier	3	Anthonellus	20v.
Dame gentil en qui est ma sperance	3	Anthonellus	39v.
Dame que i'aym	3	M. de Perusio	11r.
Dame sans per	2	Fr. a. frū.	29v.
Dame sentit	3	Anthonellus de Caserta	39v.
Dame souverayne de beaute	3	M. de Perusio	39r.
De ma dolour ne puis trover	3	Filipoctus de Caserta	27v.
×*De petit peu[1])	4	Guill. de Machaut (P. 22546)	27r.
|×*De toutes flours n'avoit	3	Guill. de Machaut (P. 22546)	26r.
Du ciel perileus[2])	3	Anthonellus de Caserta	13v.
†El nom zovane	3	Bartolinus de Padua (F. 87) (?)	4r.
En atendant esperance[3])	4	Selesses Jacopinus	40v.
|En attendant soufrir m'estuet[4])	3	Mag. Filipoctus	21r.
|En ce gracieux temps[5])	3	Selesses Jacopinus	26v.
|En remirant vo douce portraiture	3	Filipoctus de Caserta	35v.
En un vergier	3		19v.
Et in terra pax	3	Egardus	22v.
Et in terra pax	3	M. de Perusio	2v.
Et in terra pax	3	M. de Perusio	3v.
Et in terra pax	3	M. de Perusio	10v.
Et in terra pax	3	M. de Perusio	23v.
Et in terra pax	4	M. de Perusio	49v.
Franchois fut noble prince	3	Mag. Egidius ordinis heremitarum S. Augustini	12r.
|Fuions de chi	3	Selesses Jacopinus	30v.
Furnis reliquisti	2	Egardus	36v.
|Gais et jolis	3	Guill. de Machaut (P. 22546)	30v.
Gia da rete d'amor	3	M. de Perusio	47v.
Gratiosus fervidus fidei zelator[6])	3	M. de Perusio	51v.
Helas avril	3	M. de Perusio	46r.
Helas merci	2	M. de Perusio	39v.
Helas que feray	3	M. de Perusio	42v.
Hors sui ie bien	2	Anthonellus de Caserta	14r.

1) Siehe auch Prag, Univ.-Bibl. *XI, E 9.* 2) Vgl. Paris, *nouv. acq. fr. 6771.*
3) In Ch. wird als Verfasser Galiot-Jacob de Senleches genannt.
4) In Ch. eine Komposition über denselben Text von Jo. Galiot. Vielleicht sind beide Sätze identisch.
5) Siehe Padua, Bibl. Univ. *1115.* 6) Siehe Padua, Bibl. Univ. *1475.*

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
†|I be sembianti[1])	3	Frater Carmelintus	22r.
*|Ie la remire	3		35r.
*Ie ne puis avoir	3		21v.
Ie ne requier de ma dame	3	Grenon — M. de Perusio[2])	46v.
†*|Imperial sedendo[3])	2	Dactalus de Padua fecit	30v.
Inclite flos orti gebenensis	3	Mayhuet de joan (Ch.)	16r.
Iusques a tant que	3	M. de Perusio	49v.
La beaute parfaite	3	Anthonellus de Caserta	14r.
Langue pueus	3		15r.
Laurea martyri verna	3	M. de Perusio	5v.
Le grand desir que i'ay	3	M. de Perusio	34v.
Le greygnour bien	3	M. de Perusio	33r.
Ma douce amour et ma sperance	3	Fr. Johannes de Janua	28v.
Ma douce amour ie me dois	3	Jo. Simonis de Haspre (?) (Ch.)	29r.
Ne me cant votre mal parler	2	M. de Perusio	49r.
Non mi giova ne val donna fugire	3	Bartolinus de Padua	4v.
Notes pour moy	3	Anthonellus de Caserta	14v.
Ore Pandulfum modulare dulci	2		34r.
Par les bons Gedeons et Sanson	3	Filipoctus de Caserta	32r.
Par vous m'estuet languir	2	M. de Perusio	11r.
Patrem omnipotentem	3	Zacharias	24v.
†|Perche cangiato e il mondo	2	Bartolinus de Padua	40r.
Plus lies	2	M. de Perusio	24r.
Plus onques dame	3		10r.
Pour bel acueil	4	M. de Perusio	45v.
Pour Dieu vos pri	3	M. de Perusio	42r.
Proba me domine	1		5r.
Puer natus	3		20r.
Puisque ie suis[4])	2	M. de Perusio	45r.
Puisque la mort	3		7v.
Quae pena maior agitanda	3	Fr. Bartholomeus de Bononia ordinis S. Benedicti	38r.
Quod iactatur. Kanon	3	J. Ciconia	21v.
Rer du soleil deduisant	3	M. de Perusio	17r.

1) Nach F. 87 von Bartolinus de Padua. 2) *Contratenor Mathey de perusio.*

3) Nach F. 87 von Bartolinus de Padua.

4) Ch. nennt bei einem Satz über denselben Text Hasprois als Verfasser. Die Identität beider Sätze konnte ich nicht feststellen.

Textanfang	Stimmenzahl	Verfasser	folio
Sans mal penser	2		26 v.
Sans vous ne puis tres douche creature [1])	3	Matheus de Sancto Johanne (?) (Ch.)	16 v.
Sara quel giorno mai	3	Mag. Matheus de Perusio	48 v.
Se doulx espoir	3	Conradus de Pistorio	32 v.
Se ie me plaing [2])	3	M. de Perusio	43 v.
Se pour loyaulment	4	M. de Perusio	44 v.
†×*Se pronto non sara [3])	2	Franciscus caecus	15 v.
Se vous n'estes			6 v.
×Se vous n'estes pour mon guerdon	2	G. de Machaut (P. 22546)	35 r.
|Soit tard tempre (?) [4])	3		28 v.
†Sol mi traffigge 'l cor	2	Zacharias	14 r.
Soyez pour moy mon amy gracieux	1	M. de Perusio	11 r.
Sumite carissimi	3	Mag. Zacharias	12 v.
Sus un fontayne	3	J. Ciconia	28 r.
Tel me voit	3	Selesses Jacopinus	41 r.
Tre doulz regard	2		31 v.
Tres nouble dame souverayne	3	Anthonellus de Caserta	29 v.
Trouver ne puis	3	M. de Perusio	47 r.
Une dame requis lautrier d'amer	3	Johannes de Janua	13 r.
Veri almi pastoris	3	Conradus de Pistorio	37 v.
Eine Stimme ohne Text		M. de Perusio	52 r.

Rom, Bibl. Casanatense, c. II, 3 (cod. 2151) ist ein »prächtig geschriebener und vortrefflich erhaltener Pergamentkodex« in folio (31,8 × 22,8 cm) aus der Zeit um 1430, der auf 674 Seiten die fünf Bücher der »*Musica disciplina*« des Ugolino von Orvieto und als Anhang auf fünf Seiten einige Kompositionen dieses Meisters enthält [5]). Die Musiksammlung war ursprünglich umfangreicher, eine Reihe Blätter sind herausgerissen worden. Der Rest hat durch Feuchtigkeit stark gelitten, ganze Reihen sind vollständig vernichtet. Die Gesänge sind auf fünf roten Linien mit vollen schwarzen und untermischten vollen und leeren roten Noten notiert. Daß

1) Vielleicht identisch mit dem Satz in Ch.

2) Festzustellen wäre, ob diese Komposition mit der balade notée gleichen Anfangs von G. de Machaut identisch ist.

3) Siehe auch London, British Museum, *Add. Ms. 29987.*

4) Zu vergleichen ist auch Prag, Univ.-Bibl. *XI, E. 9.*

5) Siehe die Geschichte dieses Kodex bei Fr. X. Haberl in seinen »Bio-bibliographischen Notizen über Ugolino von Orvieto« (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 40 ff.).

diese Kompositionen dem Verfasser der vorangehenden »Musica« zugehören, beweisen die Überschriften »*Idem Ugolinus*«. Erhalten sind:

Et videar invidorum sequi consortia. 2 voc.

Alta virtute di perfecta vita. 2 voc.

Ein Teil der Unterstimme ist durch Feuchtigkeit vernichtet, der Kanon ist verwischt.

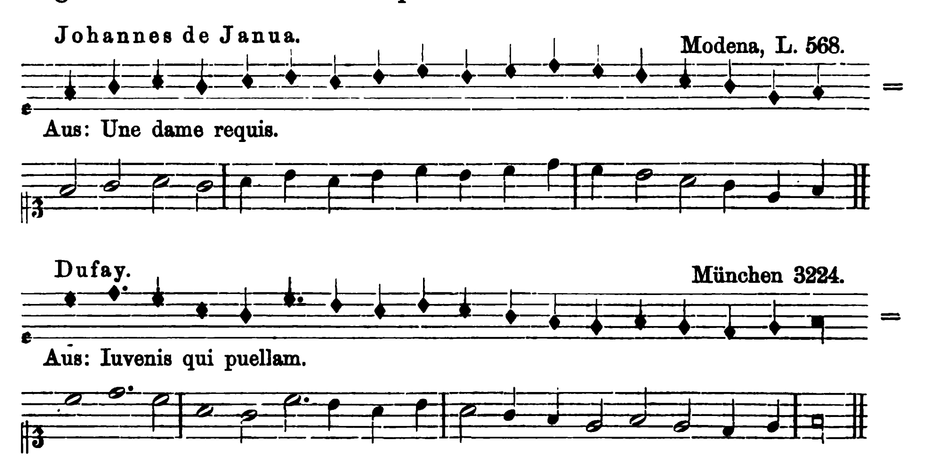
Chi solo a si sença misura crede.
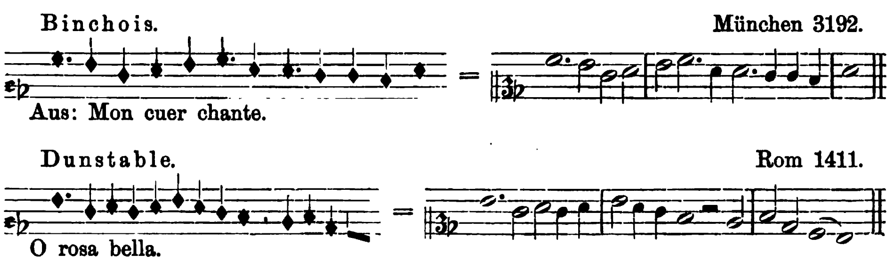
Erhalten sind nur die Fragmente einer Stimme. Ganze Reihen sind durch Feuchtigkeit unleserlich gemacht.

Bologna, Liceo musicale, Cod. 37 ist bereits dem Inhalte nach charakterisiert worden. Hingewiesen sei vor allem auf die Kompositionen von Antonius Romanus, Haprose und Ar. de Lantins.
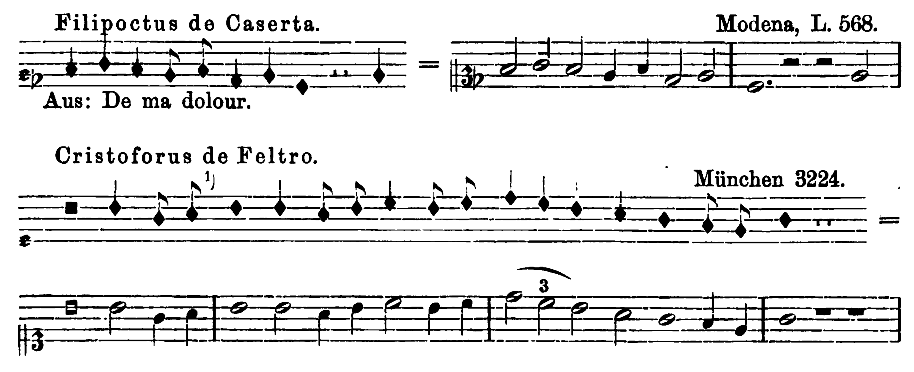
Auch **Bologna, Bibl. Univ., Cod. 2216** hat bereits Behandlung gefunden. Hier interessieren besonders die Werke von Ciconia, Ar. de Latinis, Ugo de Latinis und Dufay.

Gehen wir nun auf die Notation der Denkmäler näher ein. Schon bei Behandlung der französischen Praxis konnten wir in den Werken aus der Wende des 14. Jahrhunderts ein stetes Überhandnehmen rhythmischen Wechsels konstatieren. Speziell in Italien aber überbieten sich die Komponisten im Aufhäufen rhythmischer Schwierigkeiten. Um dieselben zur Darstellung zu bringen, werden einmal die französischen Taktzeichen in größerem Umfange eingeführt. Das Hauptdarstellungsmittel wird aber die volle und leere rote Note, im geringeren Maße die leere weiße Note; die rote volle Note behält die verschiedenen Funktionen, welche sie schon vorher ausübte, bei. So treffen wir die rote minima als Form der semiminima bei Johannes de Janua und später in den frühesten Werken der Niederländer Dufay und Binchois sowie bei dem Engländer Dunstable in der prolatio minor an.
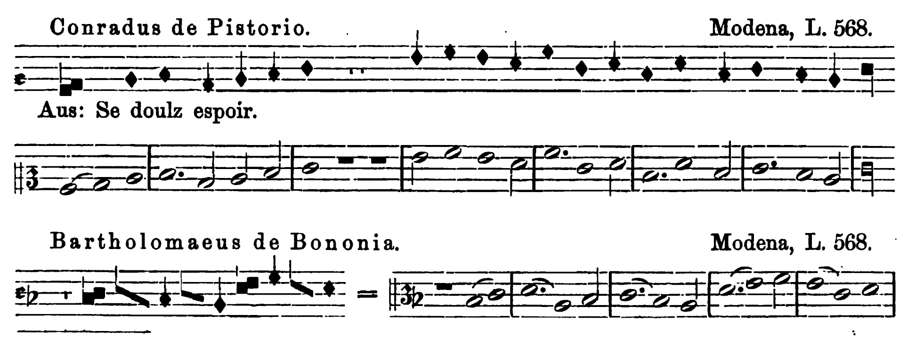




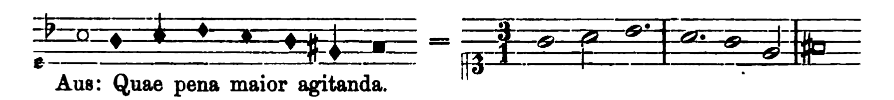
In der prolatio maior findet sich als semiminima eine andere rote Figur, deren Form mit der ursprünglichen Form der semiminima in der altitalienischen Notation, die übrigens neben den andern Formen weiter in Gebrauch bleibt, übereinstimmt. Theoretisch wird die rote semiminima dieser Gestalt zuerst von Anonymus V erörtert. Für Philippus de Caserta stellten wir die leere gleiche Form als Figur der semiminima fest. Die Praktiker Filipoctus de Caserta, Cristoforus de Feltro und andere gebrauchen unabhängig von der Prolation die rote Form.



Bekannt ist uns weiter die Anwendung einzelner roter Noten, um Wertvergrößerung um die Hälfte zu bezeichnen. Unter dieser Funktion treffen wir sie bei Conradus de Pistorio und Bartholomaeus de Bononia:



1) Die Form ist im Original nur etwas verschnörkelt.



Aus: Quae pena maior agitanda.

Vorübergehend sind die roten Noten uns auch schon begegnet zur Bezeichnung des rhythmischen Wechsels aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori. Jetzt werden sie aber Hauptausdrucksmittel des verschiedenartigsten rhythmischen Wechsels und kommen nicht allein in voller, sondern auch in leerer Form vor. Die Beobachtung der Praxis ergibt folgende verschiedene Fälle der Anwendung:

a) schwarze volle Note: tempus imperf. c. prol. maiori,
rote volle Note: tempus perf. c. prol. minori.

Beispiele:

M. Zacharias. Modena, L. 568.

Aus: Sumite carissimi.

Johannes de Janua. Modena, L. 568.
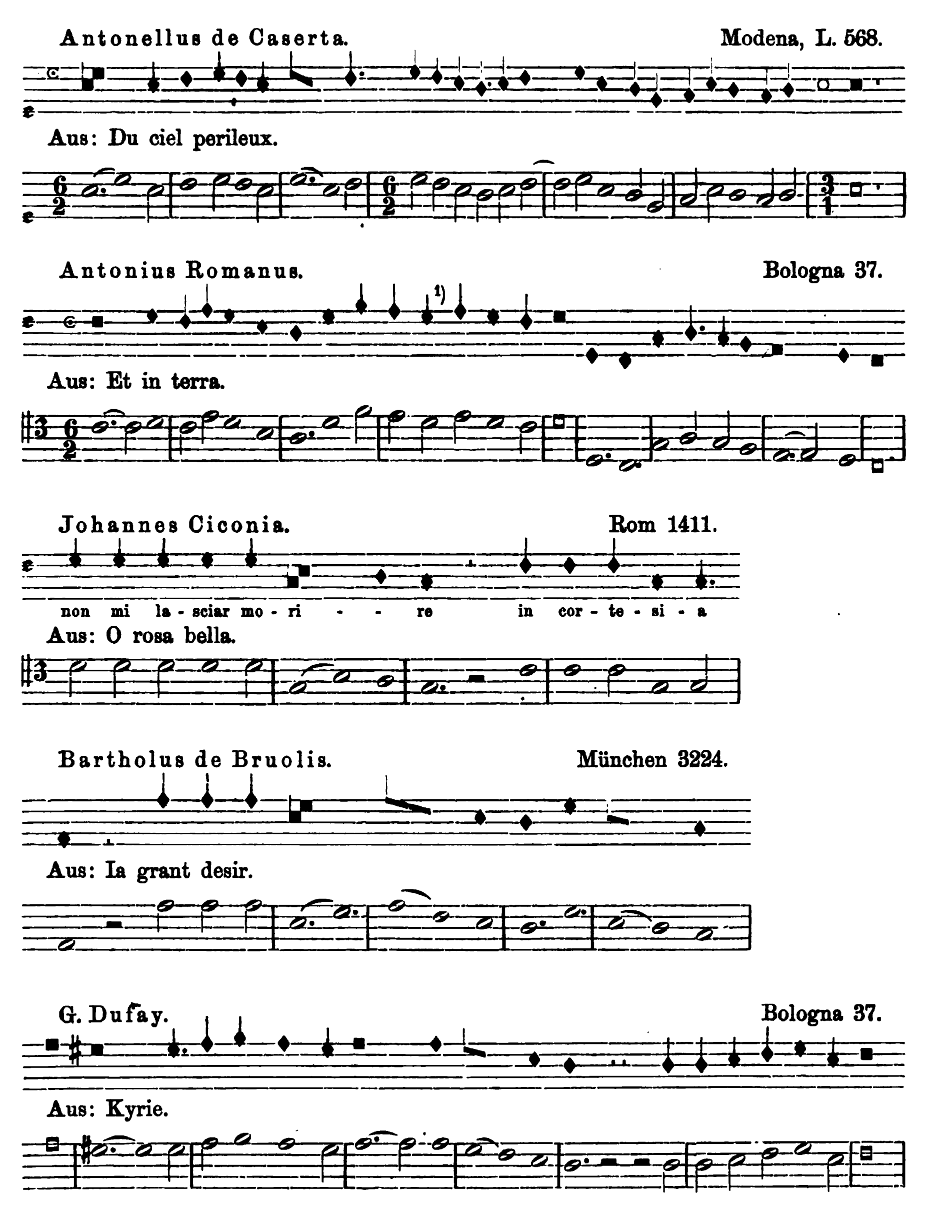
Ma douce amour.

Conradus de Pistorio. Modena, L. 568.

Aus: Veri almi pastoris.

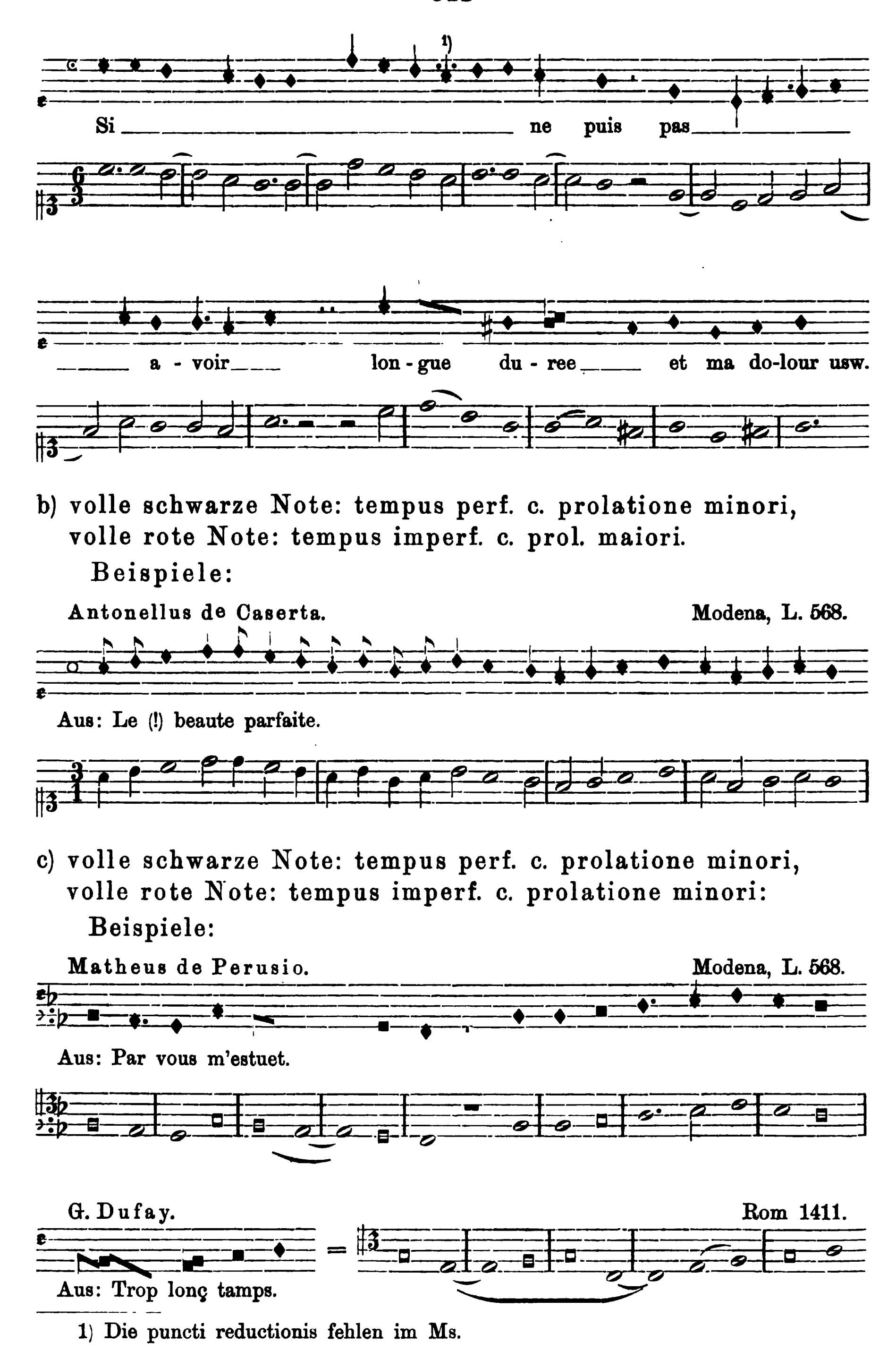
Filipoctus de Caserta. Modena, L. 568.

Aus: De ma dolour.



Nicht selten kommt es vor, daß der durch rote Noten ausgedrückte anders mensurierte Takt geteilt und die einzelnen Teile den schwarz notierten Takten eingestreut werden, wodurch Synkopenwirkungen entstehen. Antonellus de Caserta bietet im zweiten Teile von *Le* (!) *beaute parfaite* ein vortreffliches Beispiel dar:

1) Im Ms. *semibrevis.*



b) volle schwarze Note: tempus perf. c. prolatione minori,
volle rote Note: tempus imperf. c. prol. maiori.

Beispiele:

Antonellus de Caserta. Modena, L. 568.

Aus: Le (!) beaute parfaite.

c) volle schwarze Note: tempus perf. c. prolatione minori,
volle rote Note: tempus imperf. c. prolatione minori:

Beispiele:
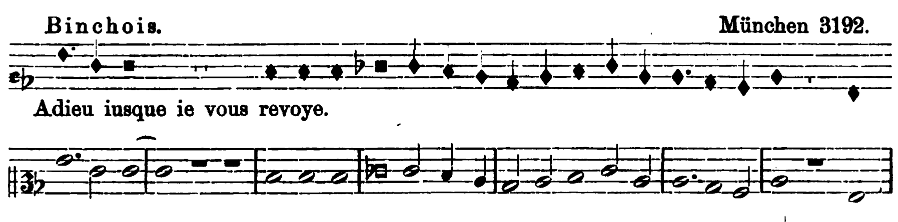
Matheus de Perusio. Modena, L. 568.

Aus: Par vous m'estuet.

G. Dufay. Rom 1411.

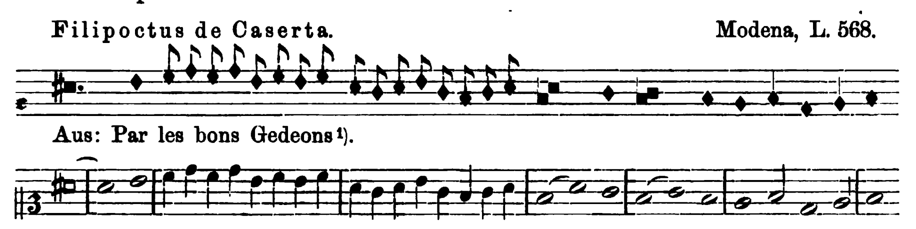
Aus: Trop lonç tamps.

1) Die puncti reductionis fehlen im Ms.
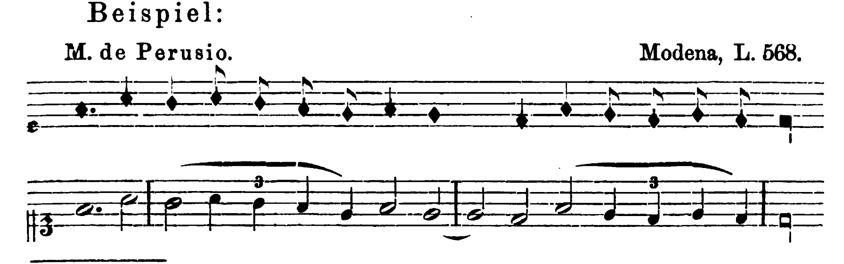


NB. Zu beachten ist hier die verschiedene Bedeutung der Notenform ♦.

d) volle schwarze Note: tempus imperf. c. prolatione minori,
volle rote Note: tempus perf. c. prolatione minori.
Beispiel:



Anmerkung. Zu erwähnen ist in diesem Stück die durch Kanon bestimmte Bewertung von ♦♦♦♦♦♦♦♦♦ = 4 minimae. Hinzuweisen ist auch auf die besondere Wichtigkeit dieses Stückes, da es durch Erwähnung des »*souveraine pape qui s'appelle Clement*« zur Bestimmung der Lebenszeit des Filipoctus de Caserta einen Stützpunkt darbietet. Von den Päpsten, die den Namen Clemens führten, kann hier nur der schismatische Papst Clemens VII. in Betracht kommen, der von den französischen Kardinälen als Gegenpapst gegen Urban VI. gewählt wurde und von 1378—94 zu Avignon regierte. Daß der Theoretiker Philippus de Caserta und der Komponist Filipoctus de Caserta identisch sind, ist für mich aus Gründen der Notation zweifellos. Er muß um die Wende des Jahrhunderts auf der Höhe seines Schaffens gestanden haben.

e) schwarze volle Note: prolatio minor,
rote volle Note: prolatio maior.
Beispiel:



1) Vollständig in Teil II und III unter Nr. LXVI (66).

Hier zu nennen sind auch *Veri almi pastoris musicale collegium*[1]) von Conradus de Pistorio und *Arte psallentes* von Fr. Bartholomaeus de Bononia, deren Oberstimme so notiert ist, daß die schwarzen breves und semibreves imperfekt, die roten perfekt zu messen sind. Die beiden unteren Stimmen gehen aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori.

f) volle schwarze Noten: tempus imperf. c. prolatione maiori; volle rote Noten: tempus perfectum c. prolatione minori; leere rote Noten: temp. imperf. c. prol. min. diminutum.

Beispiele:
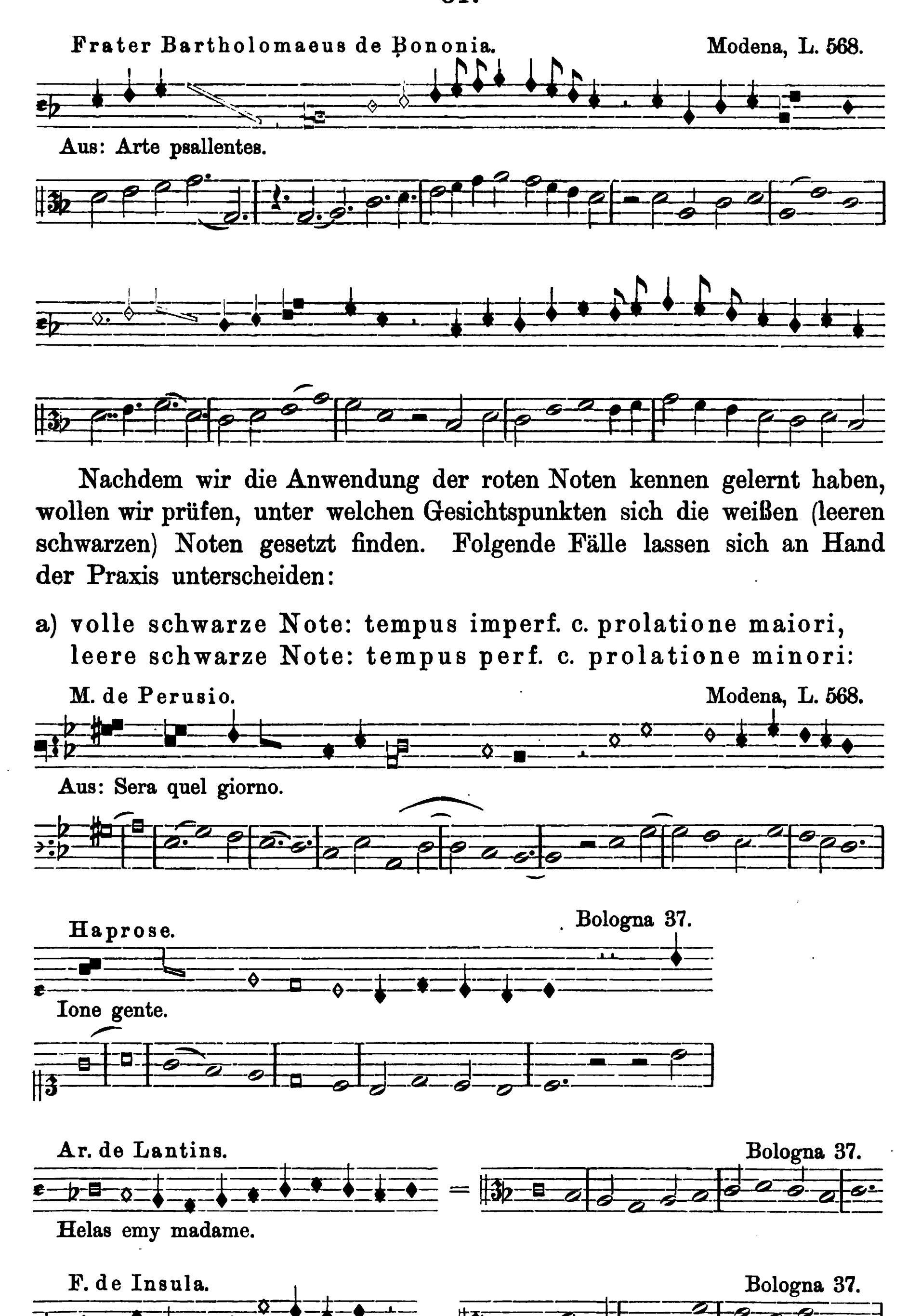
Magister Zacharias. Modena, L. 568.

Sumite carissimi.

Magister Filipoctus de Caserta. Modena, L. 568.
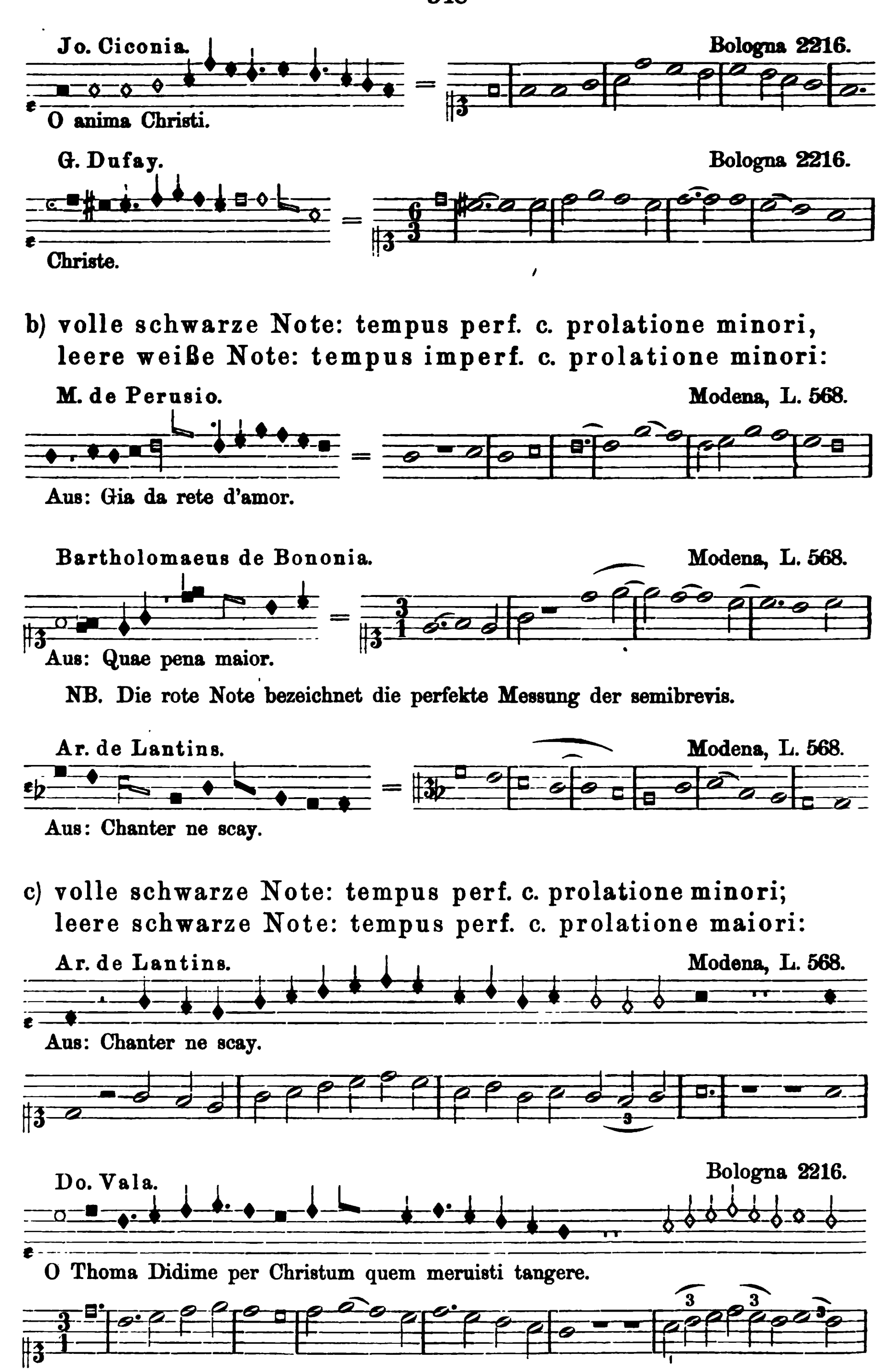
Aus: De ma dolour.

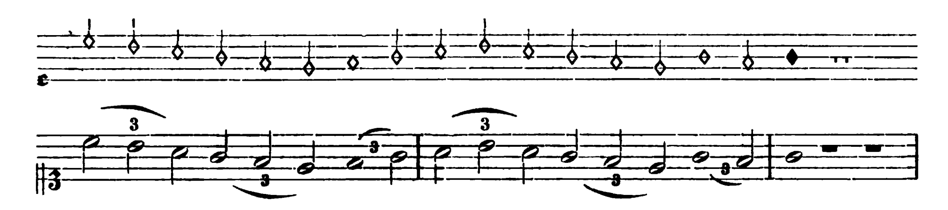
1) Siehe Teil II und III, Nr. LXVII (67).
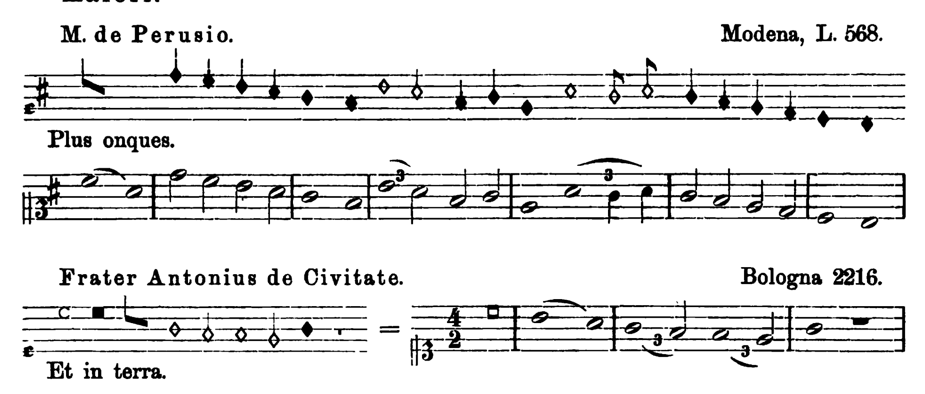


Nachdem wir die Anwendung der roten Noten kennen gelernt haben, wollen wir prüfen, unter welchen Gesichtspunkten sich die weißen (leeren schwarzen) Noten gesetzt finden. Folgende Fälle lassen sich an Hand der Praxis unterscheiden:

a) volle schwarze Note: tempus imperf. c. prolatione maiori,
   leere schwarze Note: tempus perf. c. prolatione minori:


Jo. Ciconia.
Bologna 2216.
O anima Christi.
G. Dufay.
Bologna 2216.
Christe.
b) volle schwarze Note: tempus perf. c. prolatione minori,
leere weiße Note: tempus imperf. c. prolatione minori:
M. de Perusio.
Modena, L. 568.
Aus: Gia da rete d'amor.
Bartholomaeus de Bononia.
Modena, L. 568.
Aus: Quae pena maior.
NB. Die rote Note bezeichnet die perfekte Messung der semibrevis.
Ar. de Lantins.
Modena, L. 568.
Aus: Chanter ne scay.
c) volle schwarze Note: tempus perf. c. prolatione minori;
leere schwarze Note: tempus perf. c. prolatione maiori:
Ar. de Lantins.
Modena, L. 568.
Aus: Chanter ne scay.
Do. Vala.
Bologna 2216.
O Thoma Didime per Christum quem meruisti tangere.



d) volle schwarze Note: temp. imperfectum c. prolatione minori; leere schwarze Note: tempus imperfectum c. prolatione maiori:



Aber auch volle und leere schwarze und rote Noten kommen in einem Werke nebeneinander vor. In *Se galaas* von Jo. Cunelier (siehe Teil II und III, Nr. LXV [65]) findet sich z. B.:

die volle schwarze Note zur Bezeichnung des temp. imperf. c. prol. maiori,
die leere schwarze minima zur Bezeichnung der semiminima der prol. maior,
die volle rote Note zur Bezeichnung des temp. perf. c. prol. minori,
die leere rote Note zur Bezeichnung des temp. imperf. c. prol. minori diminutum.

Ja sogar halbrote und halbweiße wie halbschwarze und halbrote Noten bringt S. Uciredor in dem Satze *Angelorum psallat tripudium* des Kodex Chantilly zur Anwendung: die halbrote und halbweiße semibrevis offenbar im Werte einer punktierten minima und die halbschwarze und halbrote brevis im tempus imperfectum cum prolatione maiori gleich 3 + 2 d. h. gleich fünf minimae. Genannte Komposition überbietet an Reichtum neuer Formen das *Ita se n'era star* von Laurentius de Florentia und ist das einzige Werk, welches einer völligen Lösung bisher trotzte.

Allgemein läßt sich die Beobachtung machen, daß der Gebrauch der roten Note als Darstellungsmittel rhythmischen Wechsels überwiegt.

Beide, rote und leere Noten, gelangen meist nur zur Anwendung, wenn es sich um eine kürzere Unterbrechung des vorherrschenden Rhythmus handelt oder innerhalb der Takte rhythmische Verschiebung beabsichtigt ist. Handelt es sich um einen mit vollem Takt einsetzenden längeren Taktwechsel, so wird der Gebrauch der französischen Taktzeichen bevorzugt. Es finden sich:

⊙ für das tempus perfectum cum prolatione maiori
○ für das tempus perfectum cum prolatione minori
Ͼ für das tempus imperfectum cum prolatione maiori
C für das tempus imperfectum cum prolatione minori
Ɔ für das tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum [1]).

Hin und wieder tauchen auch Zahlen zur Bezeichnung der Mensur auf. So findet sich bei Conradus de Pistorio die Zahl 3 für das tempus perfectum, die Zahl 2 für das tempus imperfectum. Gebrauchen die Komponisten nicht konventionelle Zeichen, oder führen sie bekannte in einer abweichenden Bedeutung ein, so erklären sie dieselben in einem beigefügten Kanon. So gibt Bartholomaeus de Bononia zu *Quae pena maior* [2]) folgende Anweisung im »*Canon virilarie*: *Ad figuram 2 in dupla proportione cantetur, ad 3 vero in proportione emiolia*«. Bei Ugolino von Orvieto findet sich zu *Et videar invidorum sequi consortia* der Kanon:

Sub isto signo 2 ponitur prima species multiplicis.
Sub isto signo Ͼ ponitur prima superparticularis.
Sub isto signo 3 ponitur secunda multiplicis.
Sub isto signo 6 ponitur secunda subsuperparticularis.
Ad circulum tenoris et contratenoris in Emiolia proferantur.
Notae quae sub isto signo 2 erant duces, sub isto 4 sint comites.
Quae autem sub isto Ͼ erant duces, sub isto 9 sint comites.
Sed quae erant sub isto 6 comites, sub isto 8 sint duces.

Schon an ihm läßt sich erkennen, daß hier ein Notationskunststück geleistet ist.

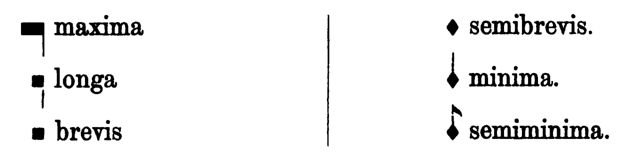
Dem Stück *Par les bons Gedeons* von Filipoctus de Caserta ist beigefügt der »*Canon ballatae*: *Notae rubeae cantantur in proportione sexquialtera. Notae caudatae ab utraque parte in sexquiquarta cantentur*«. (Auf die Bedeutung dieser Vorschrift werden wir nachher zurückkommen.) Derartiger Kanons lassen sich noch viele nachweisen. Meist sind sie aus Notwendigkeit gesetzt, zuweilen aber nur um der Mode willen. Es beginnt die Zeit, wo sich die Theorie intensiv mit Taktkünsteleien, mit den Proportionen beschäftigt. Die Praxis bleibt glücklicherweise noch lange davon verschont. Ja die Folgezeit zeigt im Gegenteil ein Streben nach einfachen, übersichtlichen Verhältnissen. Die Periode Dufay,
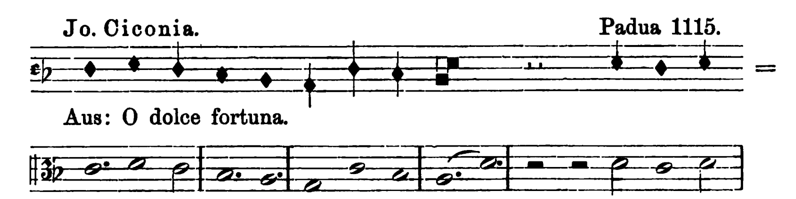
---

1) Z. B. in *En attendant souffrir* von Magister Filipoctus (Modena, Est., *L. 568*).
2) Zu vergleichen ist Teil II und III, Nr. LXVIII (68).

Binchois, Dunstable bedeutet auch für Italien Rückkehr zu einfachen Rhythmen.
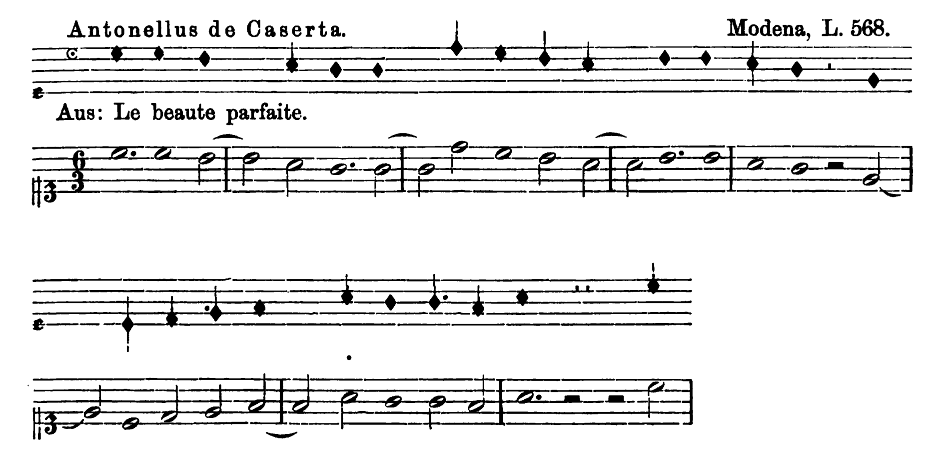
Es erübrigt noch, auf die Notenzeichen einzugehen, deren sich die Praxis von der Wende des 14. Jahrhunderts bis gegen 1425 bedient. Die Grundformen sind die bekannten:
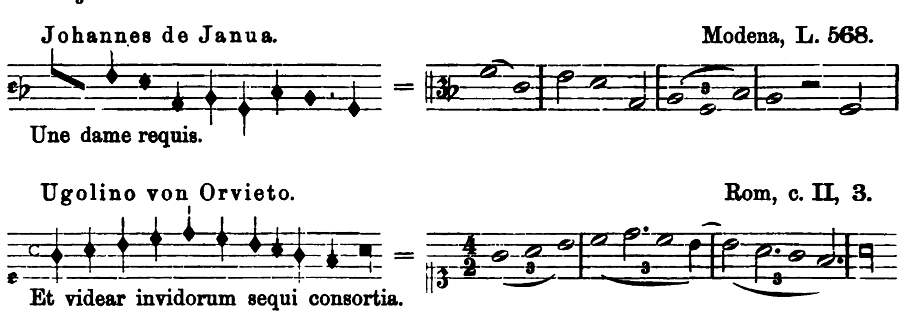


Für letztere Gattung haben wir in der prolatio maior bereits die rote und leere Form (und) sowie in der prolatio minor die rote Form der minima () kennen gelernt. Auch die Figuren und sind uns vertraut. Schon oben ist darauf hingewiesen, daß erstere in dem anonymen *Fugir non posso*, im *Ave mater* von Ciconia und in einem *Kyrie* von Dufay vorkommt. Letztere Figur ist bis zur Zeit Dufays unter den verschiedensten Werten anzutreffen. Gewöhnlich tritt sie im tempus imperfectum cum prolatione maiori in Folgen von je drei für den Wert einer brevis auf:
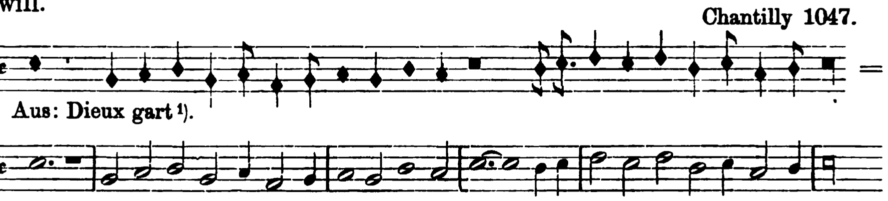


Aber sie wird auch einzeln in der prolatio maior als zweizeitige semibrevis vor semibreves verwendet:



Im tempus imperfectum cum prolatione minori verwenden Johannes de Janua und Ugolino von Orvieto die Figur. Wieder steht eine Folge von dreien im Werte einer brevis, die einzelne Figur mißt also bloß $\frac{1}{3}$ minima.
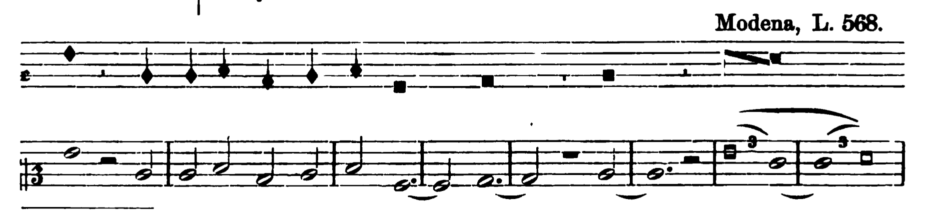


Guido in Kodex Chantilly führt die Form der dragma unter dem Werte einer minima ein, und zwar wenn er in der prolatio maior das tempus imperfectum cum prolatione maiori diminutum zur Darstellung bringen will.
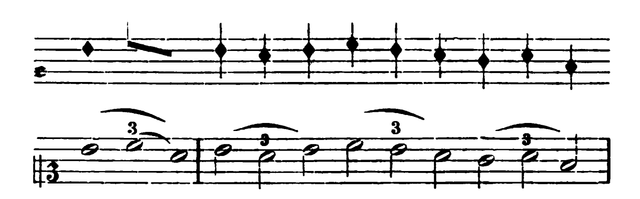


Die Figur, welche er hierbei zu Hilfe nimmt, gilt $\frac{1}{2}$ minima. Für diesen Wert dient ihm aber gewöhnlich die in obigem Beispiel nach der brevis gebrauchte Figur, die wir bei Ciconia und Rezon als Form der fusa antreffen werden.
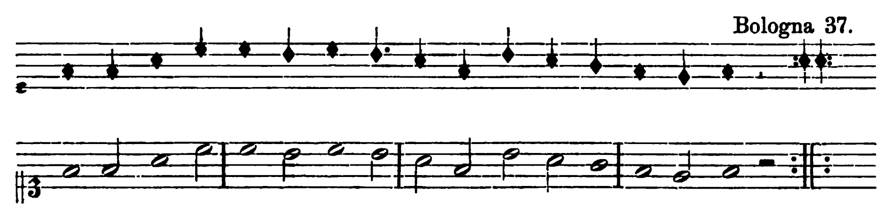
Unter besonderer Bedeutung braucht Filipoctus de Caserta die nach oben und unten kaudierten semibreves in *Par les bons Gedeons*. Durch einen Kanon bestimmt er, daß ihrer neun dem Werte einer brevis im tempus imperfectum cum prolatione minori gleich kommen sollen. Es ist hier somit = $\frac{1}{9}$ minima.



1) Das Stück liegt als Nr. LXIV (64) von Teil II und III vollständig vor.
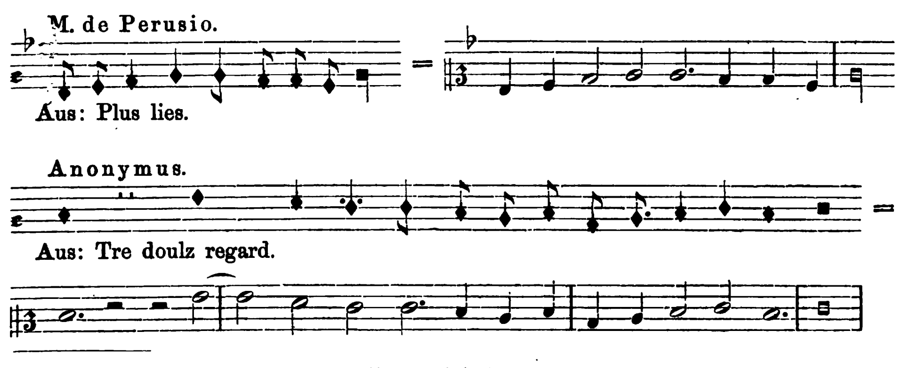


Über eine anderweitige Verwendung der Figur ⧫ ist noch zu berichten: sie findet sich doppelt gesetzt als Wiederholungszeichen in dem Bologneser Kodex *37* und der Kolmarer Liederhandschrift. Der erste Teil des Liedes *L'autre jour* von F. de Insula ist z. B. folgendermaßen notiert:



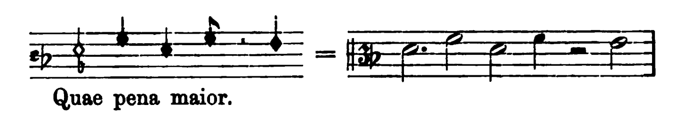
Die leere Form ◊ ist nach dem Berichte des Anonymus V[1]) von Nicolaus de Aversa als Form der minima imperfecta unter dem Werte $\frac{3}{4}$ minima verwendet worden. Wie wir oben sahen, gebrauchte Philippus de Caserta dieselbe Figur zur Darstellung des Wertes $\frac{4}{3}$ minima. In der auf uns gekommenen Praxis ist die evakuierte Form nur in Ms. Chantilly nachweisbar.

Zu erwähnen ist ferner die Form ⧫, welche wir bereits bei Paolo tenorista und Gian Toscano antrafen. Unter demselben Werte wie jene (nämlich $1\frac{1}{2}$ minima) nehmen sie auch Matheus de Perusio und ein Anonymus des Modeneser Kodex *568* in Gebrauch:
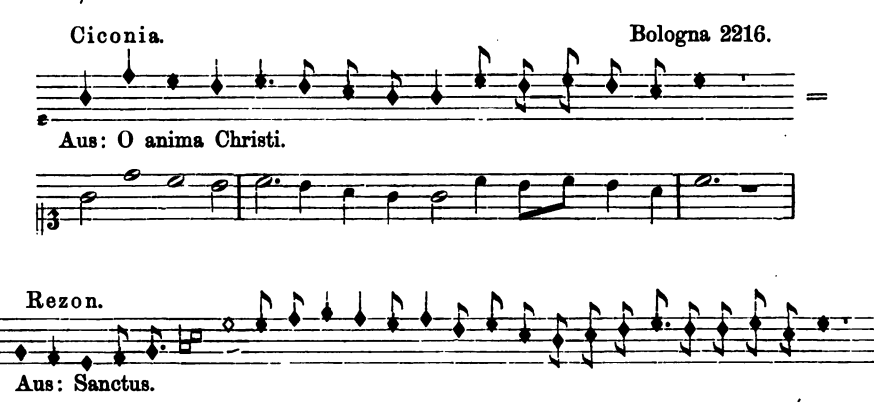


1) C. S. III, 396b: *Vidi a Fratre Nicolao de Aversa ponere tales figuras pro minimis imperfectis, quatuor pro tribus.*

Bartholomaeus de Bononia gebraucht für denselben Wert die etwas veränderte evakuierte Form :

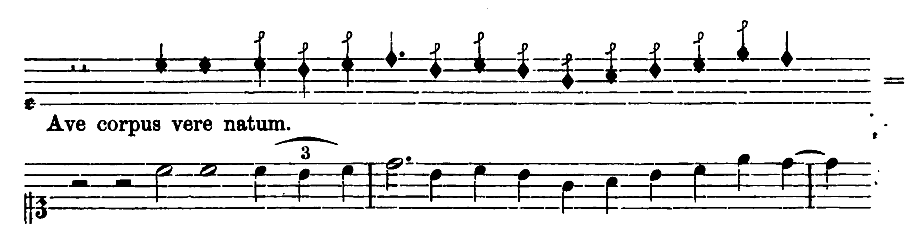


Neu ist die Form der fusa , welche wir bei Ciconia und Rezon antreffen[1]):



Anmerkung: Letztere Notenzeile liegt leider verderbt vor.

Die Form kommt in Bologna *2216* sowie in Chantilly *1047* vor, in erstgenannter Handschrift nur bei Ugo de Latinis. Sie bezeichnet die semiminima der Triole im Werte einer minima (=).
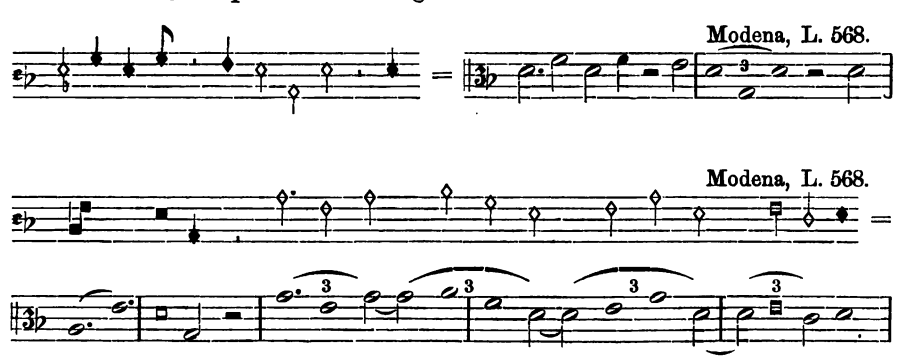


1) Darauf hinzuweisen ist, daß Anonymus V (C. S. III, 396b) von Nicolaus de Aversa sagt, er setze vier semiminimae an die Stelle von zweien. Das heißt nichts anderes, als: er notierte fusae. Das Beispiel, auf welches er verweist, enthält drei Figuren von der Form , die man vielleicht als die von Nicolaus de Aversa gebrauchte fusa-Figur anzunehmen hat. Zu verbessern wäre dann das Beispiel dahin, daß die den drei Noten folgenden fünf Figuren auch nach unten gestrichen und links mit einer Fahne versehen werden.

Zu erwähnen bleibt noch die leere Form der nach unten kaudierten semibrevis, welche Bartholomaeus de Bononia anwendet. Drei derselben haben den Wert von vier minimae

= 4 minimae.

Werden zwei derartige Noten zusammengezogen, so schreibt Bartholomaeus hierfür . Ihre Hälfte bezeichnet er mit . Als Beispiele mögen zwei Stellen aus *Quae pena maior* folgen:



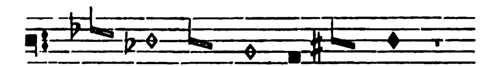
Auch in dieser Periode treffen wir nicht vollständige Übereinstimmung des Formenmaterials mit dem der Theoretiker aus der Wende des 14. und dem Anfange des 15. Jahrhunderts an. In gleicher Weise verwendet findet sich die Form bei den Praktikern Filipoctus de Caserta, Cristoforus de Feltro und dem Theoretiker Anonymus V. Der Theoretiker Philippus de Caserta unterscheidet sich von ihnen nur durch Anwendung der leeren schwarzen Form. Die Figur hat jetzt bald diesen, bald jenen Wert, wenn auch die alte Mensur zwei minimae noch vorherrscht. Unter dem von Anonymus X und Antonius de Leno angegebenen Werte $1\frac{1}{2}$ minima ist sie in den mir vorliegenden Denkmälern außer bei Wolkenstein nicht nachweisbar. Die Form , welche Ugo de Latinis unter dem Werte $\frac{1}{3}$ minima gebraucht, kommt zwar bei Anonymus X vor, aber unter der Mensur $\frac{1}{2}$ minima.

Die geringe Übereinstimmung der Praktiker und Theoretiker untereinander läßt vermuten, daß sich in der Zeichengebung weniger Konvention, mehr Individualität offenbart. Ein jeder suchte an der Notenschrift zu verbessern, ein jeder ging mehr oder minder seine eigenen Wege. Einigkeit herrschte nur in den Grundprinzipien der Formgebung, nicht

aber in der Bewertung. Ein jeder wirkte nach seiner Art in seinem Kreise. Drangen seine Notationsversuche vielleicht auch über den engeren Kreis hinaus und gewannen möglicherweise landschaftliche Bedeutung, zu allgemeiner Anerkennung sind sie nicht gelangt. Sie alle wurden nach und nach von der französischen Tonschrift eliminiert.

Was die Verwendung der roten Note anbetrifft, so ergänzt die Praxis wesentlich die unklaren Ausführungen, welche Anonymus V gestützt auf Johannes de Muris und einige Praktiker gibt. Vom Gebrauch der leeren roten Note verlautet in der Theorie nichts.

An chromatischen Tönen finden sich *b*, *es*, *fis*, *cis* und *gis*. Ja sogar *as* kommt vor, wie folgende Stelle aus *Sera quel giorno* von M. de Perusio in Modena, *L. 568* zeigen mag:



In den übrigen Kapiteln der Notation lassen sich keine besonderen Veränderungen aufweisen. Zu beobachten ist nur, daß sich die Notationsverhältnisse um so klarer gestalten, je mehr wir uns der Dufay'schen Periode nähern. Rhythmische Künsteleien werden weniger angestrebt, Imperfektion und Synkopation treten in bescheidenerem Maße auf. Auf Schritt und Tritt erkennen wir, daß wir uns in einer Zeit der Abklärung befinden. Auch die italienische Kunst läuft hinaus auf die Dufay'sche Epoche. Es hat dies durchaus nichts Wunderbares, wenn man bedenkt, daß ja auch hier Franzosen und Niederländer die treibenden Kräfte waren. Die Rückkehr des päpstlichen Stuhles aus Avignon hatte den Stein ins Rollen gebracht; der Zuzug, den die päpstliche Kapelle und die Kathedralkirchen seitdem aus Frankreich und den Niederlanden erhielten, vollendete das Werk. Die nationale Tonschrift der Italiener sank dahin; alle Bestrebungen, der französischen Tonschrift in Italien wenigstens ein gewisses nationales Kolorit zu erhalten, blieben erfolglos. Mit der Zeit um 1425 beginnt die unumschränkte Herrschaft der französischen Notation.

Siebenter Abschnitt.

Denkmäler der Tonkunst in England
von etwa 1325—1460.

Erstes Kapitel.

Die älteste Orgeltabulatur.

Wie sich die theoretische Entwickelung der Musik nicht im Schoße einer Nation vollzog, sondern bald dieses, bald jenes Volk besonders an der Förderung beteiligt war, so lag auch die Führung in der praktischen Musik des Mittelalters abwechselnd bei den Franzosen, Italienern, Engländern und Niederländern.

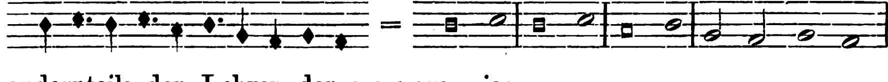
Die Instrumentalmusik, für welche praktische Belege bis zum 14. Jahrhundert nur spärlich gesät sind, scheint in England besondere Pflege genossen zu haben. Auf englischem Boden begegnen wir dem ältesten Denkmal einer Tabulatur im Anfange des 14. Jahrhunderts, also über 100 Jahre früher, als uns in Deutschland das »*Fundamentum organisandi*« von Conrad Paumann entgegentritt, welches man bisher für die älteste Tabulatur ansah. Jenes Denkmal[1]) besteht aus zwei Pergamentblättern, die dem Kodex **London, British Museum Add. 28550,** einem Register der Abtei Robertsbridge, angehängt sind. Faksimiliert liegt es vor in Wooldridge, *Early English harmony from the tenth to the fifteenth century*, Tafel 42—45. Der Charakter der Handschrift weist auf das 14. Jahrhundert. Näher bestimmt wird die Zeit der Entstehung durch den Inhalt und die Notation. Das Fragment enthält nämlich teils rein-instrumentale Sätze, teils Intavolaturen vokaler Stücke, deren zwei dem »*Roman de Fauvel*« entstammen. Vergegenwärtigt man sich nun die geographische Lage von Sussex, welches jenem Teile von Nordfrankreich und Flandern gegenüberliegt, der in der Ent-

1) Vgl. meine Studie »Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert« in Haberls kirchenmusikalischem Jahrbuch 1899, S. 14 ff.
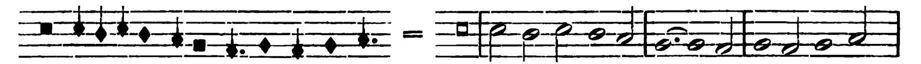
wickelung der mehrstimmigen Musik eine so große Rolle gespielt hat, und denkt an den regen geistigen Verkehr, der damals zwischen England und Frankreich stattfand, so wird man nicht fehlgehen, wenn man das Fragment etwa in die Zeit des Romans, das heißt in das Ende des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts verlegt.

Diese Annahme wird gestützt durch die Notation. Dieselbe stellt eine Verbindung von Mensural-Notation und Buchstaben-Notation dar. Die im Fragment enthaltenen sechs Stücke sind im großen und ganzen zweistimmig. Nur ab und zu, namentlich bei Kadenzen und bei Stellen, welche sich vom übrigen abheben sollen, wie z. B. den Ritornellen, tritt eine dritte Stimme hinzu. Von diesen Stimmen ist die obere und zuweilen auch die Mittelstimme in Mensuralzeichen, die Unterstimme mit Hilfe der kleinen Buchstaben von a—ġ ausgedrückt. Die Mensuralzeichen sind bei den rein-instrumentalen Stücken und *Flos vernalis* jene der letzten Zeit der ars antiqua, bei den dem »*Roman de Fauvel*« entlehnten Stücken bereits stark beeinflußt durch die ars nova. Das Denkmal beweist somit, daß die Tonschrift, welche sich in der ars antiqua aus der Lehre des Petrus de Cruce entwickelt hatte, auch in England gepflegt wurde. Man beschränkte sich aber nicht wie in Frankreich auf die Rhythmen, welche sich aus der perfekten Unterteilung der zwei- oder dreizeitigen brevis ergaben, sondern gebrauchte wie in Italien die quaternaria divisio sowohl wie die senaria perfecta, die senaria imperfecta wie die novenaria, die octonaria wie die duodenaria. Da sich in den dem »Roman de Fauvel« entlehnten Stücken neben den Notationsgesetzen der ars antiqua solche der ars nova aufweisen lassen, so dürfen wir annehmen, daß wir uns noch in der ersten Zeit der ars nova befinden, und folgern, daß das Fragment etwa dem 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstammt.

Gehen wir nun genauer auf die Notation ein. Die mensurierten Stimmen folgen einesteils den von Marchettus aufgestellten Notationsgesetzen[1]), wie z. B.:



anderenteils den Lehren der ars nova wie:
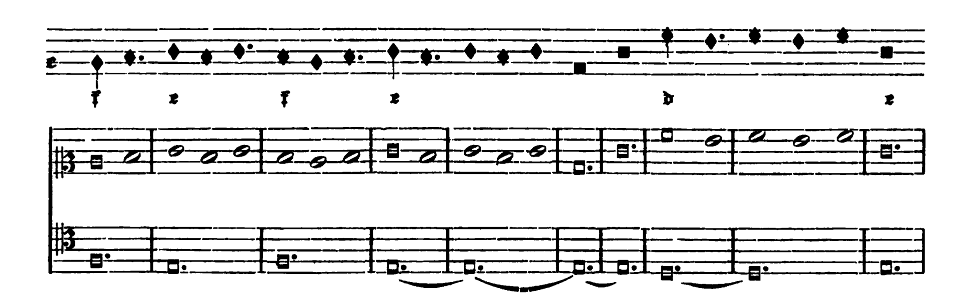


Die zur Verwendung kommenden Formen sind außer der semibrevis und ihren Modifikationen ♦ ♦ die longa und brevis. Werden gegen letztere beiden kleinere Noten gesetzt, so verlängert sich ihr Körper bis zur

1) Siehe oben S. 28 ff.

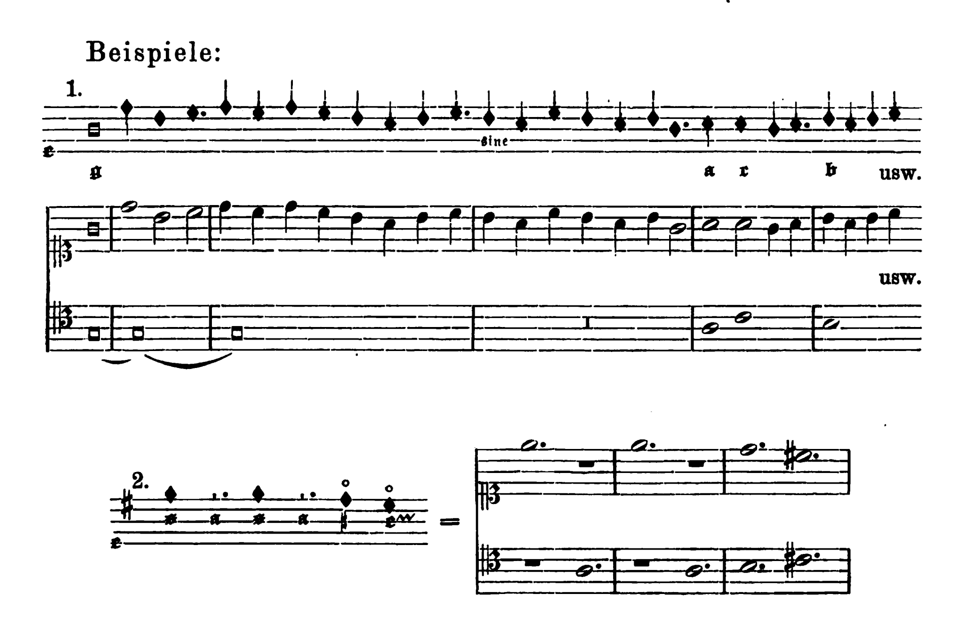
Höhe der letzten Note, deren Wert sie umfassen: .
In Fällen, wo der Wert einer Note zweifellos als longa zu erkennen ist, fehlt häufig die Kauda.
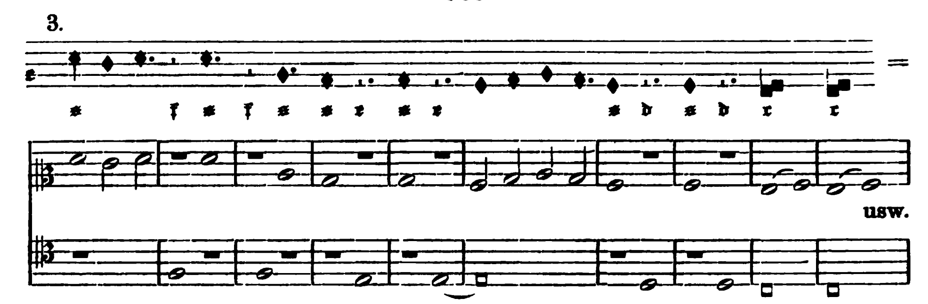
Unter den Mensuralnoten finden sich in Buchstaben ausgedrückt die mit ihnen zusammen erklingenden Töne der Grundstimme. Auch die Mittelstimme ist zuweilen mit Hilfe von Buchstaben zur Darstellung gebracht. Diese in Buchstaben notierten Töne werden so lange ausgehalten, bis sie durch den nächsten Tonbuchstaben ausgelöst werden:



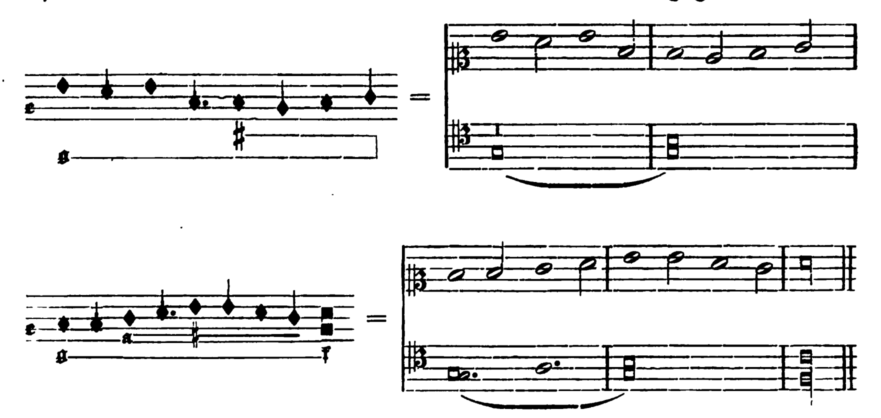
Sollen sie zu klingen aufhören, ohne daß ein anderer Grundton folgt, mit andern Worten: soll die Grundstimme pausieren, so wird unter die mensurierte Note, bei der die Pause beginnt, das Wörtchen *sine* oder dessen Anfangsbuchstabe *s* gesetzt.

Beispiele:
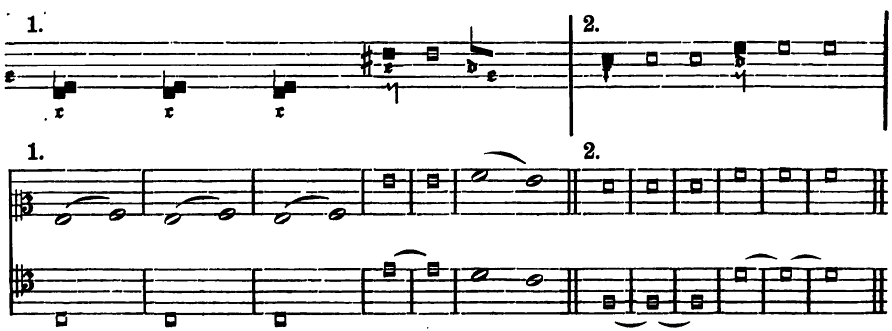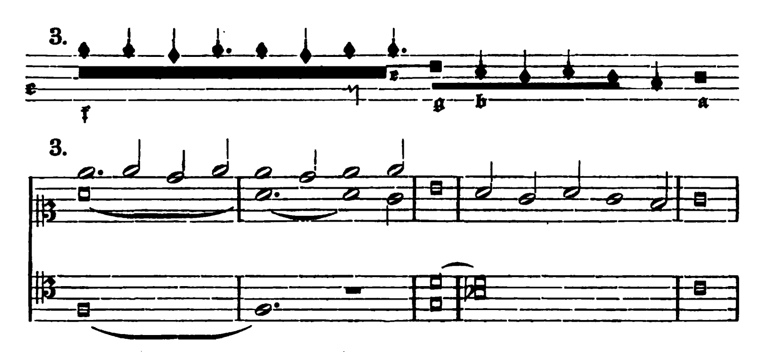




Soll aber ein durch Buchstaben ausgedrückter Ton über den folgenden hinaus erklingen, so wird ein Horizontalstrich bis in Höhe der mensurierten Note gezogen, bis zu welcher der Ton ausgehalten werden soll, und dieser zuweilen durch einen Vertikalstrich abgegrenzt.



Die Buchstaben *a–g* beziehen sich nicht durchgehends auf eine bestimmte Oktave, sondern können mit Ausnahme von *F*, *g* und *a*, welche allein der kleinen Oktave angehören, sowohl in der kleinen als auch in der eingestrichenen Oktave liegen. Die Entscheidung ist aus der Stimmbewegung heraus leicht zu treffen. Wo Zweifel entstehen können, das heißt, wo ein Ton einer höheren Oktave angehört als der vorangehende durch Buchstaben ausgedrückte Ton, steht ein Eta-ähnliches Zeichen.





Wie die Form des Zeichens zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wir es hier mit einer Verbindung der Pause ═ mit jenem Vertikalstrich zu tun haben, der ab und zu den Wert einer brevis abgrenzt. Die Bedeutung der Pause würde hier sein: die tiefere Stimme setzt aus, während eine höhere einsetzt.

Während in den mit Mensuralnoten aufgeschriebenen Stimmen Erhöhungen und Erniedrigungen vorkommen, die durch ♯ und ♭ angezeigt werden, kennt die in Buchstaben aufgezeichnete Stimme neben *b* und ♯ für unser *b* und *h* nur Erhöhungen und bezeichnet diese durch Anhängung eines dem doppelten Pralltriller ähnlichen Zeichens an den Kopf des Buchstabens, z. B. 𝔤~~ oder 𝔣~~. Die Versetzungszeichen stehen in den mensurierten Stimmen selten direkt vor dem zu alterierenden Tone und haben ihre Geltung, bis sie durch das entgegengesetzte Zeichen aufgelöst werden. In der Oberstimme kommen vor: *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*, in den durch Buchstaben ausgedrückten Stimmen neben *b rotundum* *fis*, *cis*, *gis* und *dis*. Auf den benutzten Umfang *c*—*e''* verteilen sich die chromatischen Töne wie folgt:

kleine Oktave: *fis*, *gis*, *b*,
eingestrichene Oktave: *cis*, *es*, *fis*, *gis*, *b*,
zweigestrichene Oktave: *cis*.

Von *f* an ist also jeder Ganzton geteilt. Hiermit ist aus der Praxis heraus die Richtigkeit der Nachricht erwiesen, welche sich bei Johannes de Muris in seinem »*Speculum musicae*«, lib. VI, cap. 66[1]) findet, daß bei den Orgeln fast jeder Ganzton in zwei ungleiche Halbtöne geteilt sei, um mehr Konkordanzen hervorbringen zu können[2]).
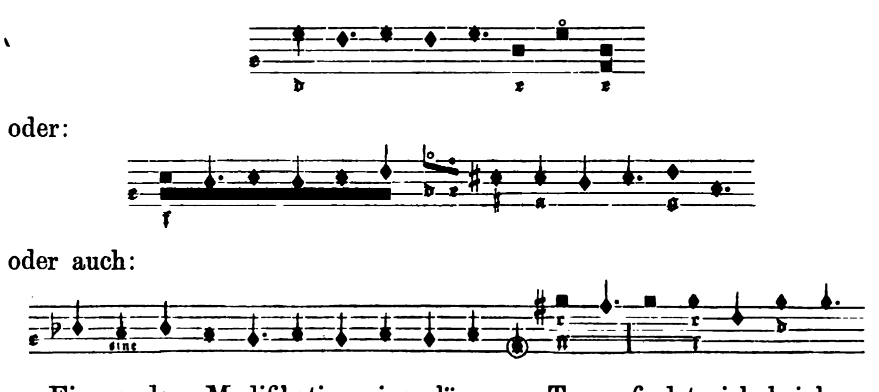
Wie aus dem Vergleich der intavolierten Stücke mit den Originalsätzen des »*Roman de Fauvel*« zu erkennen ist[3]), zeigt der Intavolator

1) C. S. II, 294.

2) Vgl. R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1885, Nr. 8, S. 66.

3) Man vergleiche Teil II und III, Nr. LXXVIII (78) und meine Studie in Haberls kirchenmusikalischem Jahrbuch 1899, S. 29.

das-Bestreben, größere Notenwerte in kleinere zu zerlegen und schärfer zu rhythmisieren. Außer diesen in der Schrift völlig klar zum Ausdruck kommenden Verzierungen finden sich bei längeren Noten aber auch andere in bloßen Zeichen dargestellte, deren Wesen wir nicht mehr zu erkennen vermögen, da die Bedeutung der Zeichen uns nicht überliefert ist. So findet sich über der brevis, über der ligatura cum opposita proprietate und über zwei einzelnen semibreves, die zum Werte einer brevis zusammentreten, ab und zu ein kleiner Kreis, zum Beispiel:



Eine andere Modifikation eines längeren Tones findet sich bei longa- und brevis-Werten, z. B.: ■ □ □ für eine dreizeitige longa und ■ □, beziehungsweise ■ □ für eine zweizeitige, sowie ♦ ◊ für eine brevis. Die Vorlage zeigt an solchen Stellen durchgängig langgehaltene Töne, die also offenbar in solche von kürzerer Dauer aufgelöst werden, ähnlich wie bei den Hornfanfaren im *Tresor de venerie* des Messire Hardouin de Fontaines Guérin[1]).

Die vorkommenden Worte *overt* und *clos* beziehen sich auf Halb- und Ganzschluß. Das Wort *return*, welches mehrfach vorkommt und als Beweismittel für die englische Provenienz der Handschrift herangezogen werden kann, bezeichnet das Ritornell, ein paar inter- und postludierende Takte, welche sich am Ende eines jeden Punkt genannten Abschnittes befinden.

Für welches Instrument war nun diese Intavolatur bestimmt? Fassen wir die langgehaltenen Töne in Grund- und Mittelstimme ins Auge, deren lange Klangdauer durch die Anwendung des *sine* als Pausezeichen zur Evidenz erwiesen ist, so kann einzig und allein die Orgel in Betracht kommen. Auf Klavichord, Laute und verwandten Instrumenten verklangen die Töne bald nach der Erregung.

---

1) Vgl. E. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters (Leipzig, Breitkopf und Härtel) I, 22 ff.

Man kannte somit in England bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Orgeltabulatur. Da diese durchaus nicht die Unvollkommenheit und Unbeholfenheit eines ersten Versuchs zeigt, so läßt sich eine vorhergehende Entwickelung vermuten, die weit ins 13. Jahrhundert hineinreichen muß. Diese Notation tritt uns mehr denn 100 Jahre später bei Conrad Paumann (1452) nur um ein wenig entwickelter entgegen. Ein Fortschritt ist darin zu erkennen, daß die Lage der durch Buchstaben ausgedrückten Töne innerhalb der Oktaven bestimmt und ihre Mensur, sobald es sich um reichere Rhythmen handelt, durch übergeschriebene mensurierte Noten ausgedrückt ist. Der Körper dieser Mensurzeichen schrumpft später zum Punkt zusammen und kommt nur noch bei der semibrevis zur Geltung.

Das Fragment enthält sechs Stücke, von denen das erste und letzte nur zum Teil erhalten sind. Drei sind reine Instrumentalsätze mit Präambel-Charakter. Sie bestehen aus nur wenigen lose aneinandergereihten Akkorden, deren Oberstimme variiert ist. Die Stimmbewegung beschränkt sich auf das geringste Maß, die Rhythmisierung ist Hauptsache. Als Mittel der Variation kommen in Betracht Umspielung durch benachbarte Töne und Intervallbrechung. Jedes dieser Stücke besteht aus einer Reihe von 4—5 *puncti*. Johannes de Grocheo gibt in seiner »*Theoria*«[1]) folgende Definition von punctus: »*Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui* (*scilicet fines*) *clausum et apertum communiter appellantur*«[2]). Die hier angeführte Zweiteiligkeit des Punktes findet sich nur beim ersten Punkte. Vielleicht ist die Ausführung so zu denken, daß die Wiederholung des ersten Teils mit Ganzschluß das ganze Stück beschließt und somit eine zyklische Form entsteht. Nach den Definitionen des Johannes de Grocheo liegen uns in den reinen Instrumentalstücken *ductiae imperfectae* oder *notae* vor, denn bei ihm heißt es: »*Numerum vero punctorum in ductia ad numerum 3 consonantiarum et perfectarum attendentes ad 3 posuerunt. Sunt tamen aliquando notae vocatae 4 punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam aliquae ductiae 4 habentes puncta puta ductia Pierron*[3]).«

Von den intavolierten Vokalsätzen sind die Moteti *Adesto — Firmissime fidem teneamus — Alleluia* und *Tribum quem non abhorruit — Merito haec patimur — Quoniam secta latronum* dem »Roman de Fauvel«

1) Siehe meine Studie: Die Musiklehre des Johannes de Grocheo (Sammelbände der IMG. I, 98 f.).

2) Der terminus »*punctus*« als Teil einer musikalischen Form findet noch Erwähnung bei Hieronymus de Moravia (C. S. I, 117 a).

3) Vgl. Sammelbände der IMG. I, 98 f.

entnommen. Das dritte *Flos vernalis stirps regalis* ist leider nur fragmentarisch erhalten.

Andere Denkmäler dieser Tabulatur in England sind nicht auf uns gekommen. Bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlt jegliches Dokument für die Weiterentwickelung der Orgelmusik [1]).

Zweites Kapitel.

Englische Denkmäler der Vokalmusik im 14. Jahrhundert.

Der offenbaren Blüte der englischen Vokalmusik im 13. Jahrhundert, welche Werke von der erstaunlichen Vollkommenheit des Sommerkanons zeitigte, folgte im 14. Jahrhundert eine Zeit des Ausruhens. Obwohl wesentlich an der theoretischen Ausbildung der ars nova beteiligt, trägt England nur in geringer Zahl praktische Belege für die neue Kunstübung bei. Die eifrigen Forschungen Wooldridges und der Familie Stainer vermochten bisher nur wenige Denkmäler der ars nova in England nachzuweisen. Wahrscheinlich ist dieser auffällige Mangel nicht etwa bloß schlechter Überlieferung zuzuschreiben, sondern auch darin begründet, daß während des 100jährigen Krieges mit Frankreich die Befruchtung durch französische Kunst, wenn nicht unmöglich gemacht worden ist, so doch sicherlich nur in bescheidenem Maße stattgefunden hat, und daß den Engländern zu ergiebigerem, selbständigem Schaffen, beziehungsweise zum Hervorbringen bedeutender, ihre Zeit überdauernder Werke damals Sammlung und Kraft fehlte.

Die Handschriften, welche Wooldridge in seinem Werke *Early English harmony from the 10th to the 15th century* als Denkmäler des frühen 14. Jahrhunderts beibringt, gehören fast ausschließlich der ars antiqua an. In die Zeit der ars nova fallen allein die besprochene Tabulatur und das **Dubliner Tropar** (Cambridge University Library *Add. Ms. 710*), von dem zwei Seiten auf Tafel 46 und 47 im Faksimile vorliegen. Die Notation geschieht mit vollen schwarzen Noten auf Systemen von vier und fünf Linien. Kleinere Notengattungen als die minima scheinen nicht vorzukommen. Als Eigentümlichkeiten der Notation sind zu vermerken: einerseits die Anwendung des vierlinigen Notensystems, das gewöhnlich als ein Charakteristikum der musica plana gilt, und andererseits das häufige Vorkommen des punctus divisionis am Ende von brevis-Werten unter Umständen, die ihn nach den Regeln der ars nova entbehrlich machen. Es ist dies offenbar noch ein aus der letzten Zeit der

1) Siehe Nagel, Geschichte der Musik in England. Straßburg, 1894—97.

ars antiqua beibehaltener Gebrauch. Die reproduzierten Seiten enthalten ein dreistimmiges *Angelus ad virginem*.

Zwei andere Handschriften der ars nova weist Familie Stainer in ihrem trefflichen unter dem Titel »*Early Bodleian Music*« 1901 bei Novello in London erschienenen Werke über die handschriftlichen musikalischen Schätze der Bodleiana zu **Oxford** nach: **MS. e. museo 7** und **MS. mus. d. 143.** Erstere, einst der Abtei Bury St. Edmunds gehörig und vielleicht auch dort geschrieben, enthält, angebunden an eine aus dem 12. Jahrhundert stammende Handschrift der Kommentarien Augustins über den 101.—150. Psalm, acht Seiten lateinischer Kirchenmusik zu Anfang und ebensoviele Seiten mit zwei französischen und im übrigen lateinischen kirchlichen Kompositionen am Schluß. Beide Lagen Musik entstammen nach Nicholson wahrscheinlich demselben, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (about 1375?) angehörigen Musikkodex und bieten mehrstimmige Sätze dar. Sechs Seiten liegen bei Stainer (Band I, Tafel X—XV) faksimiliert vor. Dieselben enthalten:

p. VI./VII. Petrum cephas ecclesie. / [Tenor]. / Petrus pastor potissimus. / Quartus cantus.

P. . . . .
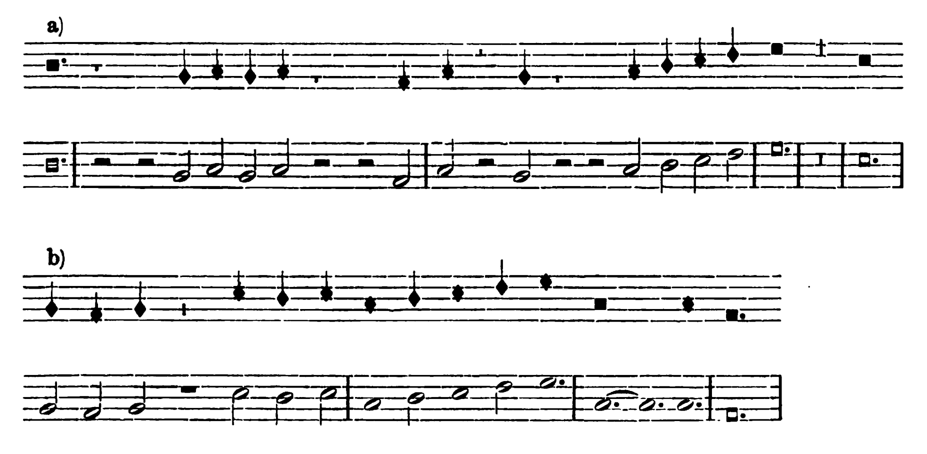
Rex invictissime.

p. 532./533. Deus creator omnium. / Rex genitor ingenite proles. / Doucement mi reconforte.

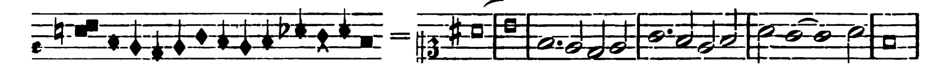
p. 534./535. Pura placens pulcra pia. / Parfundement plure absolon. / Tenor.

De veri cordis adipe preces. / Concupisco. / Domine quis habitabit.

Die Notationsverhältnisse sind durchweg klare. Deutlich tritt die Wechselbeziehung zwischen ♭ und ♯ hervor. Erwähnung verdient die der Lehre des Anonymus VI (C. S. I.) entsprechende Bezeichnung der Pausen, für welche z. B. das im tempus perfectum cum prolatione maiori stehende *Deus creator omnium* hübsche Belege darbietet:



Oxford, *Ms. mus. d. 143* ist sicher englischer Provenienz. Es sind zwei Pergamentblätter, welche, wie Nicholson mitteilt, im 17. Jahrhundert in Oxford beim Binden Verwendung gefunden haben und hierbei verstümmelt worden sind. Als Inhalt läßt sich feststellen: ein unvollständig erhaltener mehrstimmiger lateinischer Hymnus an den heiligen Jakob, der in einem dreistimmigen *Agnus dei* ausklingt; ein verstümmelter vierstimmiger Satz *Regne de pite* mit folgendem dreistimmigen *O benigne redemptor*, ein dreistimmiges *Alleluia hic est vere martir* und von späterer Hand mit weißen Noten ein kurzer dreistimmiger Satz, dessen Text fortgeschnitten ist. Wir treffen auch hier die Pausenlehre des Anonymus VI, einen kleinen Kreis über der brevis wie in der englischen Orgeltabulatur und die nach unten gabelförmig gestrichene semibrevis unter dem von Robert de Brunham[1]) überlieferten Werte einer alterierten semibrevis.



Drittes Kapitel.

Die Übergangszeit, Dunstable.

Um die Wende des 14. Jahrhunderts macht sich in England wieder eine rege Kompositionstätigkeit geltend. Eine Reihe bedeutender Meister[2]) ersteht, deren Werke über die Grenzen ihres Vaterlandes Anerkennung gefunden und sich lange im praktischen Gebrauch erhalten haben müssen, länger als die Werke der zeitgenössischen französischen und italienischen Meister. Hierdurch wahrscheinlich verleitet stellt Tinctoris die Behauptung auf: *novae artis fons et origo apud Anglos, quorum caput Dunstable exstitit, fuisse prohibetur.* Ist auch dieser Satz nicht in seinem ganzen Umfange zu unterschreiben, so läßt sich doch nicht verkennen, daß im Anfange des 15. Jahrhunderts die Engländer neben den Niederländern eine führende Rolle spielen. Für diese Blüte englischer Kunstübung zeugen folgende Quellen:

Rom, Vat. urb. lat. 1411.
Bologna, Liceo musicale, Cod. 37.
Bologna, Bibl. Univ. 2216.
Oxford, Bodley, Ms. Ashmole 1393.
Oxford, Bodley, Ms. Ashmole 191.

1) Vgl. oben S. 122.

2) Vergleiche den Text der Motette *Sub Arturo plebs* von Alain in Bologna, Cod. 37, der eine ganze Reihe englischer Meister dieser Zeit aufzählt. Abgedruckt bei Coussemaker, *Les harmonistes du XIVme siècle* und Davey, *History of English Music.*

Oxford, Bodley, Arch. Selden B. 26.
Old Hall, Catholic College of St. Edmund's Ms.
Modena, Estense, L. 471.
Trient, Cod. 87—92 (Wien).
London, British Museum, Add. Ms. 31922.
Oxford, Douce 381.

Leider sind uns nur verhältnismäßig wenige Kompositionen in der Originalaufzeichnung erhalten; die Mehrzahl ist in die weiße Notation umgeschrieben.

Die Tonschrift, welche uns die in den ältesten Quellen (*urb. lat. 1411*, Bologna *37* und *2216*) enthaltenen englischen Stücke darbieten, unterscheidet sich in nichts von jener der französisch-niederländischen Meister: derselbe Gebrauch der roten beziehungsweise leeren Noten, dieselbe Praxis, für die semiminima der prolatio minor die rote oder leere minima und für die semiminima der prolatio maior die Form ♦ zu setzen. Die Namen, welche nach diesen Quellen uns vor und in der Zeit Dunstables entgegentreten, sind: De Anglia, Leonel Polbero (Power), Benenoit, Fede (?), Forest, Sandley, Stove, Bedingham, Bloym (?), Driffelde, Markham, Tyling, Sorbi, Dunstable; und zwar finden sich in:

Rom, urb. lat. 1411: Dunstable[1];
Bologna 37: de Anglia, Leonellus Polbero, Benenoit, Fede (?), Forest, Sandley, Stove, Dunstaple;
Bologna 2216: Dunstable und Lionel (Leonel Polbero).

Spezifisch englische Sammlungen liegen vor in den Codices der Bodleiana in Oxford: Ashmole 1393 und 191, Arch. Selden B. 26 und Douce 381 sowie im Old Hall Manuscript[2]).

Aus **Ashmole 1393**, einer Fragment-Sammlung, welche 1860 in den Besitz der Bodleiana gelangte, kommen hier nur zwei Blätter[3]) in Betracht. Diese, obgleich verschiedenen Materials (das eine Papier, das andere Pergament), haben doch ein und derselben Sammlung angehört. Ihr Inhalt ist:

fol. 68v. Loue woll I. 2 voc.
fol. 69r. Ecce quod natura. 2 voc.
fol. 69v. Text von Ecce quod und 2 englisch-lateinischen Carols.

1) Ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen Dunstables findet sich in dem Aufsatze von Cecie Stainer, *Dunstable and the various settings of O rosa bella* (Sammelbände der IMG. II, 1 ff.).

2) Vgl. W. Barclay Squire, *Notes on an undescribed collection of English 15th century music* (Sammelbände der IMG. II, 342 ff. und 419 ff.). Dort ist der vollständige Inhalt des Kodex verzeichnet.

3) Siehe Stainer, *Early Bodleian Music* I, Tafel 26—28.

Die Notation geschieht mit vollen schwarzen Noten. Die kleineren Noten haben bereits jenen dreieckigen Körper, den wir besonders in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts antreffen. Form der semiminima ist in der prolatio minor die leere minima [*Loue woll I*[1])], in der prolatio maior die mit einer nach rechts gehenden Fahne versehene volle minima (*Ecce quod*). In *Ecce quod* kommt gegen Ende einmal die Fusa unter der Form vor.

Ashmole 191, eine Sammelhandschrift, enthält als viertes und letztes Stück neben einem astronomischen Kalender eine Sammlung mehrstimmiger weltlicher Gesänge[2]), für deren Niederschrift Nicholson in Anlehnung an den Kalender das Jahr 1445 angibt, eine Zeit, welche mit der Notation (volle schwarze Noten) wohl zusammenstimmt. Folgendes ist der Inhalt der Sammlung:

fol. 191r.	Now wolde y fayne. 2 voc.
	[Te]nor.
fol. 191v.	O kendly creature. 2 voc.
fol. 192r.	O kendly creature (zweite Stimme).
fol. 192v.	Go hert hurt. 3 voc.
	Contratenor.
fol. 193r.	Rest vom Contratenor.
	[Tenor.]
fol. 193v.	Thus y compleyn. 2 voc.
fol. 194r.	Thus I complayn (zweite Stimme).
fol. 194v.	Alas departynge. 2 voc.
fol. 195r.	Alas departyng (zweite Stimme).
fol. 195v.	Luf wil w^t variance. 2 voc.
fol. 196r.	Schluß der ersten Stimme.
	Luf wil w^t variance (zweite Stimme).
fol. 196v.	Eine Zeile Musik ohne Text.

Wie bereits bemerkt, gelangen auf vorliegenden Blättern, mit Ausnahme von den Seiten 195v und 196r, welche in weißer Notation vorliegen, die vollen schwarzen Noten zur Anwendung. Die Notierungsverhältnisse sind ganz einfache. Form der semiminima ist die leere minima. Im übrigen dient die leere, weiße Note einmal zur Bezeichnung von Diminution: die leeren semibreves in ligatura cum opposita proprietate sind im Werte von Minimen gesetzt.

Die Handschrift **Oxford, Bodley, Selden B. 26**, ein codex membranaceus, liegt bei Stainer, *Early Bodleian Music* I, Tafel 37—97 und 109,

1) Dem Augenschein nach ist im Tenor die Form auch in der prolatio maior gebraucht. Doch findet hier infolge des einseitig gesetzten Zeichens Augmentation statt, die semibrevis gelangt als brevis, die leere minima als minima zum Vortrag.

2) Stainer, a. a. O., I, Tafel 30—36.

soweit sie die Musik betrifft, vollständig in Faksimile vor. Sie umfaßt 31 Blätter (3—33) und ist nach dem Urteil Nicholsons[1]) in England von elf verschiedenen Händen im 15. Jahrhundert geschrieben worden. Aus dem Text hat Sir E. Maunde Thompson, Englands größte Autorität auf paläographischem Gebiete, im Gegensatz zu Nicholson, der anfangs auf etwa 1415 als Entstehungszeit schloß, die Jahre um 1450—1455 als Zeit der Niederschrift bestimmt. Die Notation geschieht mit vollen schwarzen und eingemischten vollen roten, leeren roten und weißen Noten. Der Inhalt der Handschrift ist folgender:

fol. 3r. M(aria) . . . 3 voc.
fol. 3v. (Sancta) Maria virgo intercede. 3 voc.
fol. 4r. [Sancta] Maria virgo intercede. 3 voc.
fol. 4v. Schluß der Antiphone.
fol. 5r. (I) pray zow alle. 2 voc.
fol. 5v. Ave regina celorum. 4 voc.
Tenor.
fol. 6r. Ave regina celorum (zweite Stimme).
Contratenor.
fol. 6v. Beata mater et innupta virgo. 3 voc.
Tenor — Contra Tenor.
fol. 7r. Nowel syng we bothe. 2 voc.
fol. 7v. A man a say. 2 voc.
fol. 8r. Go day, go day my lord. 2 voc.
fol. 8v. Miles Christi gloriose. 3 voc.
Tenor.
fol. 9r. Gloriose laus spes tutor anglie. (Contratenor.)
fol. 9v. Of a rose synge we. 2 voc.
fol. 10r. Alleluya. Now wel may we. 2 voc., Schluß 3 voc.
fol. 10v. Synge we to this mery cumpane. 2 voc.
fol. 11r. Omnes una gaudeamus. 2 voc.
fol. 11v. Regina celi letare. 3 voc.
Tenor. Regina celi.
fol. 12r. Contratenor. Regina celi.
Deo gracias. 2 voc.
fol. 12v. Ave regina celorum. 3 voc.
Tenor — Contratenor.
fol. 13r. Funde virgo ter beata. 2 voc.
fol. 13v. Alma redemptoris mater. 2 voc., Schluß 3 voc.
fol. 14r. Ave domina celi regina. 2 voc.
fol. 14v. Nowel, nowel. 3 voc.
fol. 15r. Make we ioye. 2 voc.
fol. 15v. What tydynges. 2 voc.
fol. 16r. Alleluya pro virgine maria. 2 voc.
fol. 16v. Ave regina celorum. 3 voc.
fol. 17r. Schluß von Ave regina celorum.

---

1) Vgl. Stainer, *Dufay and his contemporaries*, S. X, und Stainer, *Early Bodleian Music* I, XX ff.

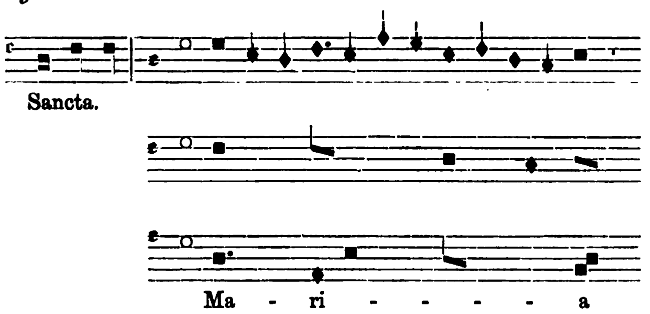
fol. 17v. Deo gracias anglia (Song on the battle of Agincourt). 2 voc., Schluß 3 voc.
fol. 18r. Text von Deo gracias.
As y lay up on a nyzt. 2 voc.
fol. 18v. Schluß von As y lay up.
fol. 19r. The merthe of alle this londe. 2 voc., Schluß 3 voc.
fol. 19v. Glad and blithe mote ze be. 2 voc.
fol. 20r. Schluß von Glad and blithe.
fol. 20v. Nesciens mater virgo virum. 3 voc.
fol. 21r. Maria virgo intercede. 3 voc.
fol. 21v. Alleluya. A nywe werk. 2 voc., Chorus 3 voc.
fol. 22r. Schluß von Alleluya. A nywe werk.
fol. 22v. Gaude terra tenebrosa. 3 voc.
fol. 23r. Hayl mary ful of grace. 3 voc., zweiter Teil 2 voc.
fol. 23v. An heuenly songe. 2 voc.
fol. 24r. Hayl godys sone in trinite. 2 voc.
fol. 24v. David ex progenie. Teils 2 voc., teils 3 voc.
fol. 25r. Schluß von David ex progenie.
Verbum caro factum est. 2 voc.
fol. 25v. Novus sol de virgine. 2 voc.
fol. 26r. Ave maria gracia dei. 2 voc., Chorus 3 voc.
fol. 26v. Nesciens mater virgo virum. 3 voc.
Tenor.
fol. 27r. Nesciens mater virgo virum (Contratenor).
Ecce quod natura mutat. 2 voc.
fol. 27v. Now wel nowel. Teils 2 voc., teils 3 voc.
fol. 28r. Laus honor virtus gloria. Teils 2 voc., teils 3 voc.
fol. 28v. Childe, Blessid be that lord. 2 voc.
fol. 29r. Veni redemptor gencium. Teils 2, teils 3 voc.
fol. 29v. Abyde y hope hit be the beste. Teils 2, teils 3 voc.
fol. 30r. Eterne rex altissime. 2 voc.
Tenor. Eterne rex.
fol. 30v. Speciosa facta es. 3 voc.
fol. 31r. Schluß von Speciosa facta es.
fol. 31v. Tota pulcra es amica mea. 3 voc.
fol. 32r. Schluß von Tota pulcra es.
fol. 32v. Dryngker fyll a nother ale.
Contra Tenor — Tenor.
fol. 33r. Wel com be ze whan ze goo. 2 voc.
Tenor. Wel come be.
fol. 33v. Ein Bruchstück, in leeren Noten aufgezeichnet.

Wie bereits bemerkt, sind den in vollen schwarzen Noten aufgezeichneten Kompositionen in reicher Zahl rote Noten eingemischt. Haben wir es bis fol. 26 fast ausschließlich mit vollen roten Noten zu tun, so werden diese von fol. 26v ab fast ganz von leeren roten Noten abgelöst. Von fol. 31v ab macht die rote Note ganz der weißen Platz.

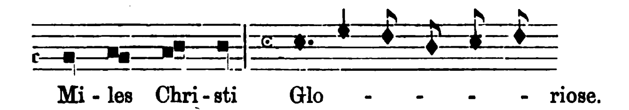
Die Anwendung der roten und leeren weißen Noten ist eine mannigfache und entspricht der in andern Handschriften. Sie dienen einmal

zur Unterscheidung des cantus planus vom cantus mensuratus, andererseits zur Darstellung von Notenwerten, welche kleiner sind als die minima, und drittens zur Kenntlichmachung rhythmischen Wechsels.
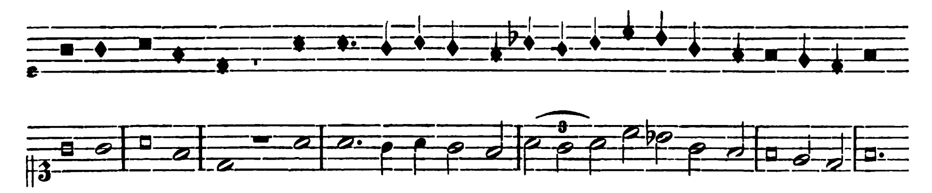
Als Unterscheidungsmittel des cantus planus vom cantus mensuratus begegnen wir der roten Note z. B. auf fol. 3v in der Antiphone *Sancta Maria Virgo:*



und im Hymnus auf den heiligen Georg *Miles Christi* (fol. 8v):
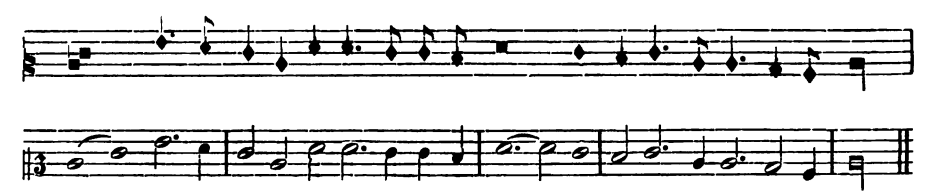


Während die semiminima der prolatio maior in der Form dargestellt wird, dient die rote Form der minima zur Bezeichnung der semiminima der prolatio minor. Daneben wird dieselbe Form aber auch verwendet, um die Minima-Triole im Werte einer zweizeitigen semibrevis zum Ausdruck zu bringen. Nicht selten erscheint die rote minima unter beiden Bedeutungen auf derselben Zeile, wie z. B. in *Novus sol de virgine*:
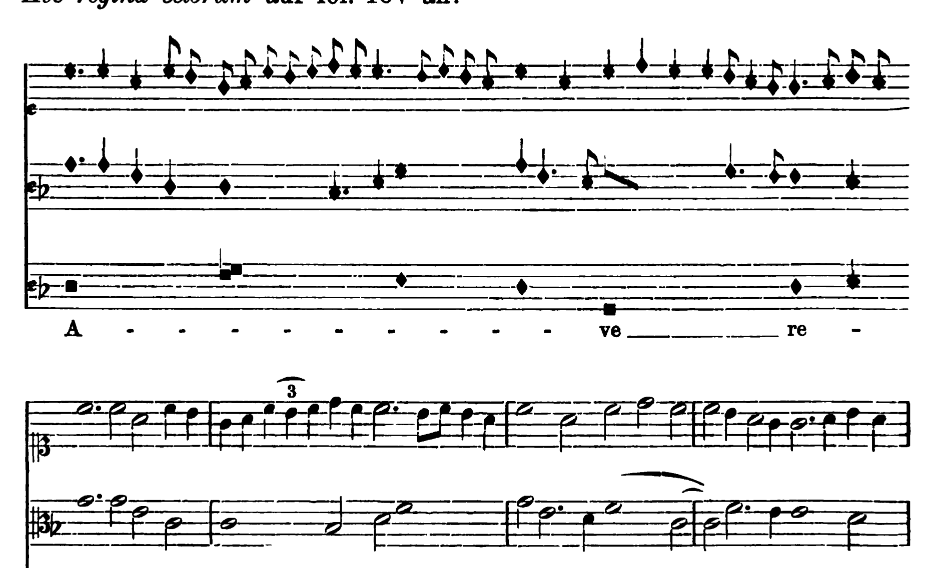


Zwei Minimen der Triole können auch zusammengeschlossen werden, so daß statt auch oder vorkommt.

Eine abweichende Darstellung findet die semiminima der prolatio minor, wenn innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori durch rote Noten charakterisierter rhythmischer Wechsel in das tempus perfectum cum prolatione minori stattfindet, und innerhalb des neuen Rhythmus die semiminima zur Anwendung gelangt. Dann muß, da die

rote minima schon die Funktion als minima ausübt, als Zeichen für die semiminima der prolatio minor zur roten Form der semiminima der prolatio maior gegriffen werden. Eine Stelle aus dem *Alleluia. Now wel may* (fol. 10r) mag diese Praxis belegen:
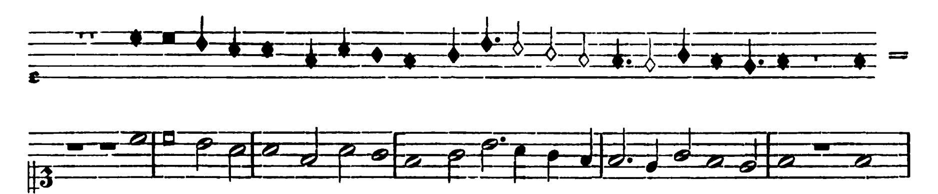


Die rote, mit einer Fahne nach rechts versehene minima wird aber noch unter zwei andern Werten gebraucht: einmal zur Bezeichnung der Semiminimen-Triole in der prolatio maior und andererseits als Form der fusa in der prolatio maior, das heißt als halber Wert der semiminima. Unter allen drei Funktionen treffen wir die Form ♪ im Anfange des *Ave regina celorum* auf fol. 16v an:



Dieselbe Form kommt also unter den Werten $\frac{1}{18}$ brevis, $\frac{1}{24}$ brevis und $\frac{1}{12}$ brevis vor.

An die Stelle der vollen roten minima tritt unter Ausübung derselben Funktionen später die leere rote minima. Besonders häufig ist ihr Ge-

brauch als semiminima der prolatio minor. In *Blessid be that lord* von Childe (fol. 28v) findet sich zum Beispiel folgende Stelle:



Als man von der Verwendung der roten Note vollständig Abstand nahm, bediente man sich der leeren minima als Form der semiminima (♩) und gebrauchte die mit einer nach rechts gehenden Fahne versehene leere minima als Form der fusa (♪). In *Tota pulcra es* wird gelegentlich neben der leeren Form der semiminima auch die der prolatio maior vorbehaltene Form ♪ ohne Unterschied in die prolatio minor eingeführt. Diese kritiklose Verwendung beider Formen dürfen wir nicht auf eine bestimmte Praxis zurückführen, sondern nur als das ansehen, was es in Wirklichkeit ist, eine Schreiberlaune.

Die Verwendung der vollen oder auch später der leeren roten Note zur Bezeichnung rhythmischen Wechsels ist die bekannte:

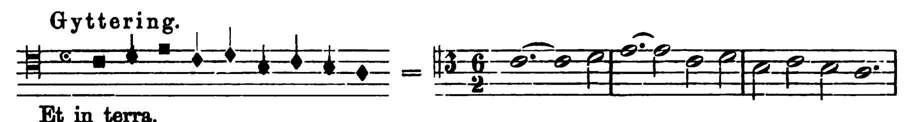
1) um innerhalb des temp. imperf. c. prolatione maiori das tempus perf. cum prolatione minori auszudrücken,
2) um innerhalb des tempus perfectum den Wechsel in das tempus imperfectum darzustellen.

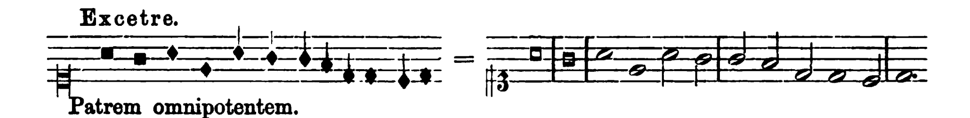
Beide, volle und leere rote Noten, kommen nebeneinander zur Bezeichnung rhythmischen Wechsels nicht vor.

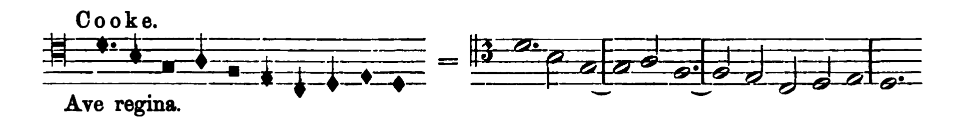
Das **Old Hall Manuskript** gehört dem Catholic College of St. Edmund's in Old Hall bei Ware in der Grafschaft Herts. Es ist ein Pergamentkodex des 15. Jahrhunderts mit den Maßen 41,6 × 27,6 cm, der Kompositionen von folgenden Meistern enthält: Cooke, ...zleyn, Sturgeon, Damett, Burell, Roy Henry, Gyttering, J. Tyes, J. Excetre, Lyonel, Pycard, Rowlard, Queldryk, Gervays, ffonteyns, Oliver (Olyver), R. Chyrbury (Chirbury), W. Typp, Forest, Swynford, Pennard, Lambe, Mayshuet. Eine anonyme Komposition, *Veni sancte spiritus*, läßt sich an Hand von Trient und Modena als Werk Dunstables eruieren, für eine andere anonyme: *Qualis est dilectus* führt Modena Palmier als Autor auf. Notiert sind die Stücke mit vollen schwarzen Noten, untermischt mit vollen roten, leeren roten und in einigen Fällen auch leeren schwarzen (weißen) Noten. Barclay Squire verlegt die Handschrift in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Notation zeigt keine individuellen Züge; wir begegnen denselben Notenformen unter denselben Werten wie in der französischen Notation. Der häufige Gebrauch der vollen und leeren roten Noten läßt auf Fühlung mit der oberitalienischen Praxis schließen. Einige Beispiele mögen die Anwendung roter und weißer Noten zeigen:

1a) volle schwarze Noten: tempus imperf. c. prol. maiori,
volle rote Noten: tempus perf. c. prol. minori:
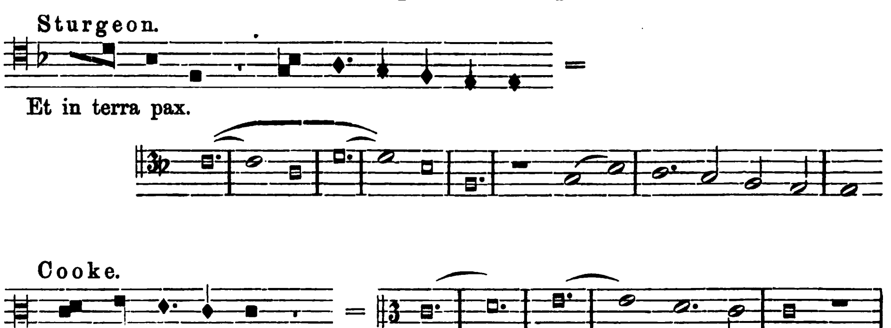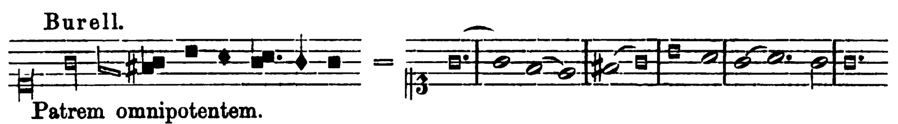






b) volle schwarze Noten: tempus imperfectum c. prol. maiori,
leere schwarze Noten: tempus perfectum c. prol. minori:
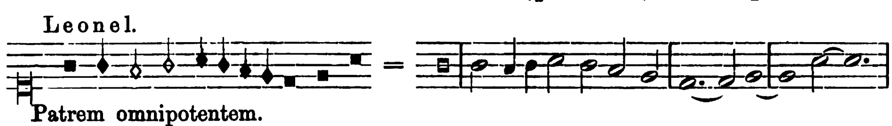


2a) volle schwarze Noten: tempus perfectum cum prolatione minori,
volle rote Noten: tempus imperfectum c. prol. minori:
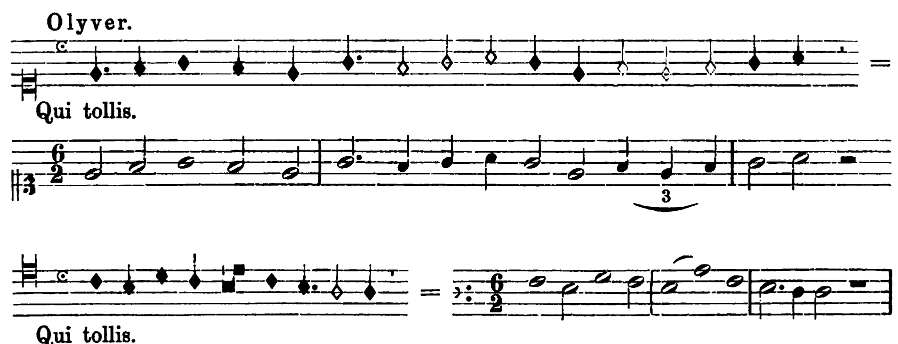


b) volle schwarze Noten: tempus perfectum cum prolatione minori,
leere schwarze Noten: tempus imperfectum cum prolatione minori:



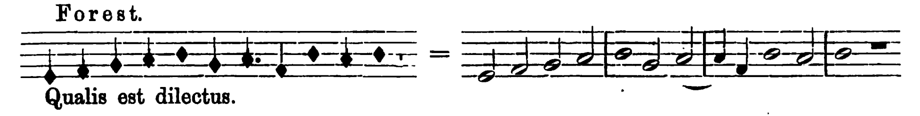
3a) volle schwarze Noten: tempus imperfectum cum prol. maiori,
volle rote Noten: tempus perfectum cum prolatione minori,
leere schwarze minima = semiminima ($\frac{1}{2}$ minima) in der prol. maior:
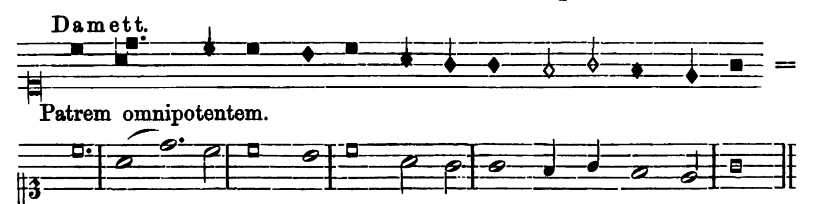


b) volle schwarze Noten: tempus imperfectum c. prolatione maiori,
volle rote Noten: tempus perfectum c. prolatione minori,
leere schwarze minima = semiminima ($\frac{1}{2}$ minima) in der prol. maior,
leere rote minima = semiminima ($\frac{1}{3}$ minima) in der prolatio maior:



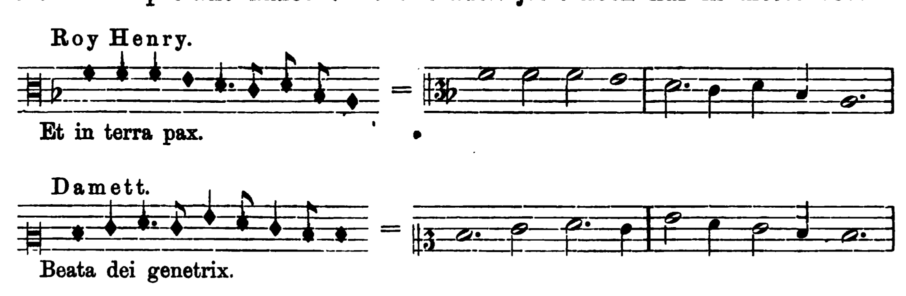
4a) volle rote minima = semiminima in der prolatio minor:



b) leere schwarze minima = semiminima in der prolatio minor:



Wir sehen, daß ein Unterschied im Gebrauch roter und weißer (leerer schwarzer) Noten nicht gemacht wird. Vor herrscht die Anwendung roter Noten. Die rote oder weiße minima als Form der semiminima ist nicht mehr allein der prolatio minor vorbehalten. Der Brauch, für die semiminima der beiden prolationes verschiedene Formen zur Anwendung zu bringen, ist aber noch nicht vollständig fallen gelassen worden. Die Form der prolatio maior ♪ kommt auch jetzt noch nur in dieser vor:



Besonders zu bemerken ist, daß in mehreren Fällen blaue Noten zur Verwendung gelangen. Im *Patrem omnipotentem* von Lyonel wird ihre Bedeutung durch den Kanon folgendermaßen erklärt: *Blodie notule cum pausis, ubicunque inveniantur, cantentur secundum proporcionem duplam*[1]). Wie Barclay Squire mitteilt[2]), soll John Tucke in seiner Schrift »*De arte musica*« (London, British Museum, *Add. MS. 10336*, fol. 21, 97, 98 und 100) über ihren seltenen Gebrauch berichten.

Schließlich sei noch die Handschrift der Bodleiana Douce 381 erwähnt, welche etwa in das fünfte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fällt. Neben zweistimmigen englischen und französischen Gesängen in weißer Notation bietet sie auch ein dreistimmiges Stück *Mon cur* in schwarzen Noten dar. Hinsichtlich der Aufzeichnung ist nichts Besonderes zu bemerken, kleinste Notengattung ist die minima.

1) Siehe Sammelbände der IMG. II, 363. 2) Ebenda S. 343.

Achter Abschnitt.

Denkmäler gemessener Musik in Deutschland bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die allbekannte Erscheinung, daß im Mittelalter der Osten in der Kulturentwickelung um etwa 50 Jahre gegenüber dem Westen zurücksteht, bewahrheitet sich auch in der Musik. Während sich Italien, Frankreich und England rege an der Ausbildung der Mensuralmusik beteiligen, hält Deutschland noch starr am cantus planus fest. Während die Trouveres bereits gemessene Weisen erklingen lassen, finden wir bei den Minnesingern und selbst noch bei den Meistersingern den musikalischen Akzent vom Wortakzent abhängig. Zwar wird einem Deutschen, Franco von Köln, grundlegende Bedeutung für den Ausbau der Mensuraltheorie beigemessen. Doch ist die Frage historisch noch nicht genügend geklärt, ob die Reform der Notation nicht vielmehr einem Franco von Paris zuzuschreiben ist. Sicher ist, daß zu gleicher Zeit zwei Frankonen in Paris gewirkt haben. Als eigentlicher Neuerer tritt keiner von beiden auf.

In deutscher Sprache überliefert ist ein kleiner Traktat über Mensuralmusik, dessen Inhalt in nichts von der gewöhnlichen Praxis abweicht. Deutschen Ursprungs zu sein scheint auch der Traktat »*De minimis notulis*[1]«, welcher ebenfalls, wie wir gesehen haben, keine spezifisch deutschen Züge darbietet, sondern sich an die oberitalienische Praxis anlehnt.

Praktische Denkmäler deutscher gemessener Musik des 14. Jahrhunderts sind höchst selten. Das älteste tritt uns in dem **Melker Marienliede**[2] »Iu in erde leit Aaron eine gertæ« entgegen, das von Joseph Strobl[3] aus Franz Pfeiffers Nachlaß faksimiliert herausgegeben worden ist und in einer Übertragung von Ludwig Erk vorliegt. Letztere ist ungenau, der Text ist schlecht untergelegt. Die Wiederholung des ersten Teiles mit der clausula hat Erk nicht erkannt und daher vermutet, es fehle im Text ein

1) Anonymus X bei C. S. III, 413ff.
2) Melk, *Cod. J. 1.* Der Text ist abgedruckt bei H. Hoffmann, Fundgrube II, 142.
3) In Wien 1870 bei Wilhelm Braumüller.
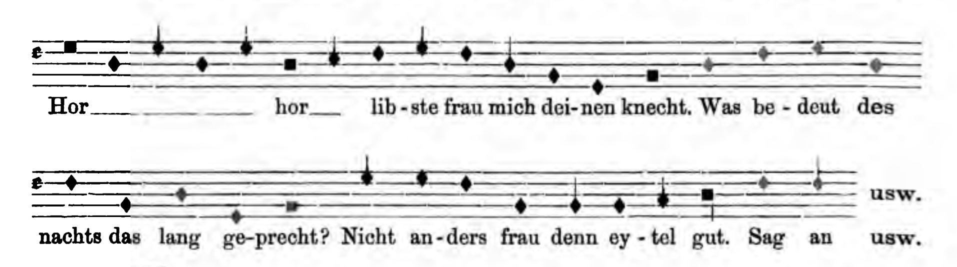
dreisilbiger Refrain. Auch mit Änderungen ist er zu schnell bei der Hand. Das Original hat durch Tinte und Feuchtigkeit stark gelitten. Der in zwei aufeinanderfolgenden Stimmen notierte musikalische Satz steht senkrecht zum Text am Rande verzeichnet. Die Notation in vollen roten Noten bietet keinerlei Eigentümlichkeiten. Die einfache Struktur läßt auf das 14. Jahrhundert als Entstehungszeit der Komposition schließen[1].

Deutschem Boden entstammt wahrscheinlich auch das Fragment **München Mss. Mus. 3223**, ein Pergamentblatt in folio (22 × 31,2 cm) sec. XIV, welches in voller schwarzer Notation auf Systemen von je fünf roten Linien folgende Stücke enthält:

r. Deo gratias conclamemus.
v. Celice rex regum dominator. 2 v.
Ingentem gentem decet.

Auf den Ursprung aus deutschem Sprachgebiet scheinen mir Formen wie *perhenne* zu deuten. Die Berührung mit italienischer Praxis läßt sich aus der Darstellung des Kreuzes folgern (vergleiche S. 176 ff.). Besonderheiten der Notation sind nicht vorhanden. Zur Anwendung gelangen die Notenformen: = longa, = brevis, = semibrevis, = minima.

Das **Lambacher Liederbuch** (Wien, k. k. Hofbibliothek *Ms. 4696*), eine Papierhandschrift in 8⁰ des ausgehenden 14. Jahrhunderts, weist keine Beispiele mensurierter Musik auf. Einige wenige finden sich dagegen in **Spoerls Liederbuch** (Wien, k. k. Hofbibliothek *Ms. 2856* cod. cart. in 4⁰), welches von Mayer-Rietsch[2] neu herausgegeben worden ist. Wie im Melker Marienliede walten auch hier einfachste Verhältnisse. Kein Zug der Notation läßt sich als spezifisch deutsch bezeichnen. Erwähnenswert ist allein der Gebrauch roter Noten, um in dem Wechselgesange »Hör, liebste Frau« die beiden Partien voneinander abzuheben:



1) Nach Erk stammt die Komposition aus der Zeit von 1400–1460. Gewiß könnte sie auch aus dieser Zeit herrühren, doch liegt kein Grund vor, sie so spät anzusetzen. Der Notation nach kann sie sehr wohl der Mitte des 14. Jahrhunderts angehören.

2) Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Berlin, Mayer und Müller 1896 (Acta germanica, Bd. 3 u. 4).

Mit den beiden vorhergenannten Handschriften in innerem Zusammenhange stehen die Codices, welche gemessene **Lieder Oswald von Wolkensteins** (1363—1445) enthalten:

Wien, k. k. Hofbibliothek Nr. 2777 (1425—1432 geschrieben).

Innsbruck, Univ.-Bibl., cod. perg. Wolkenstein-Rodeneck (z. größten Teile 1432 geschrieben)[1].

Wien 2777 bewahrt die älteste Fassung. Es ist eine Pergamenthandschrift von 61 Blättern in Großfolio (37 × 27 cm), geschrieben in der Zeit von 1425 bis etwa 1432 von mehreren Schreibern[2]. Die Notation geschieht mit vollen schwarzen Noten auf Systemen von 4—6 roten Linien; eingemischt sind häufig volle und leere rote und leere schwarze (weiße) Noten. Starke Anlehnung an die oberitalienische Praxis läßt sich erkennen

1) an dem Gebrauch gewisser Notenfiguren,

2) an der reichen Verwendung der roten Note.
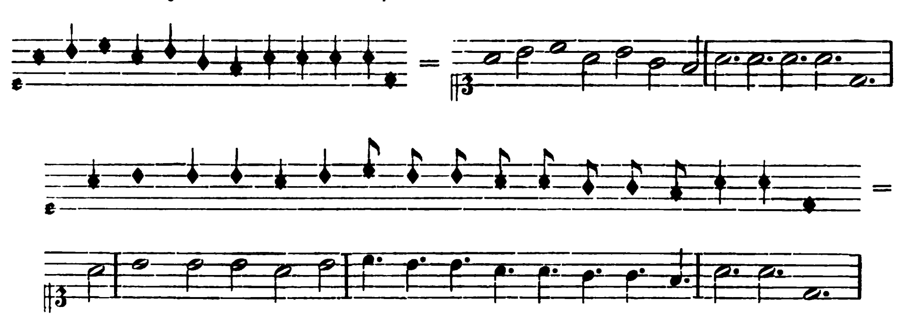
---

1) J. V. Zingerle gibt in seiner Studie »Oswald von Wolkenstein« (Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften zu Wien, philosoph. historische Klasse, Band 64, 1870, S. 619—696) die bedeutendsten Quellen von Liedern des Wolkensteiners. Besonderes Gewicht legt er auf jene heute im Besitze der Universität Innsbruck befindliche, welche, wie er wahrscheinlich zu machen sucht, von der Hand O. von Wolkensteins selbst herrührt. Die Handschrift des Museum Ferdinandeum zu Innsbruck (cod. cart. ms. IV, C. 1), welche keine Melodien aufweist, stammt nach seiner Meinung erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Von Handschriften, in denen sich einzelne Lieder des Wolkensteiners erhalten haben, sind zu nennen:

Liederbuch der Clara Hätzlerin:
München, Hofbibliothek, *Cgm. 379* in 4° (aus dem Jahre 1454).
München, Hofbibliothek, *Cgm. 3897* in 2° (15. Jahrhundert).
München, Hofbibliothek, *Cgm. 4871* in 4° (aus dem Jahre 1461).
München, Hofbibliothek, *Cgm. 715* in 4°.
London, British Museum, *Add. Ms. 24946.*
Wernigerode, Gräfl. Stolbergsche Bibliothek, Lochamer Liederbuch.
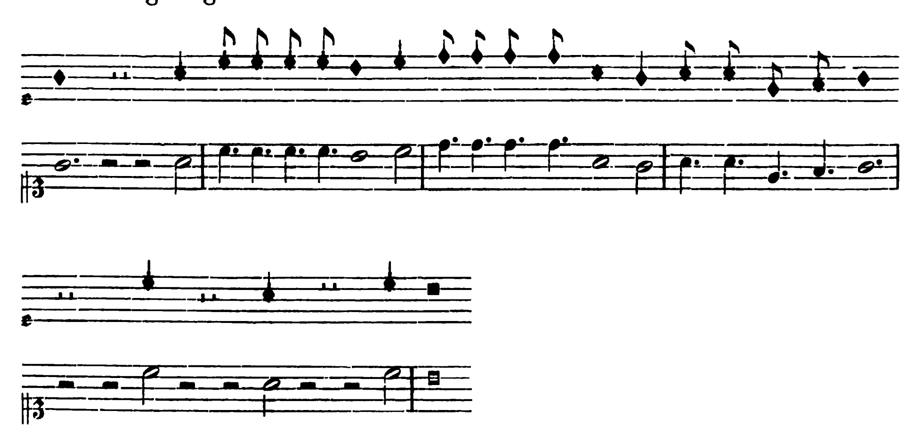
Siehe auch Wien, *F. 2975,* das zwei Lieder des Wolkensteiners enthalten soll. Eine nach Zingerle völlig ungenügende Ausgabe der Lieder Wolkensteins liegt vor von Beda Weber, Innsbruck 1847. Einige Melodien finden sich bei Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, 771. Alle Lieder in Wort und Weise gelangten neuerdings durch Schatz und Koller in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« (Wien 1902) zur Veröffentlichung. Eine bemerkenswerte Kritik schrieb R. Wustmann in der »Zeitschrift für deutsches Altertum«, Bd. 47, S. 227 ff. Zum Leben Wolkensteins ist nächst der Neuausgabe der Artikel Schatz' in der »Allgemeinen deutschen Biographie« Bd. 44 und ferner Wurzbachs »Biographisches Lexikon« Bd. 58 zu vergleichen. Zur Litteratur siehe auch Goedekes »Grundriß«.

2) Hierauf ist schon aus der Form des Kustoden zu schließen, der bis auf Blatt 30 in der Form ♦, später in der Form ♦✓ auftritt.

Neben den bisher in deutschen Handschriften gebrauchten Formen ■ ■ ◆ ◆ findet sich mehrfach die Figur ◆. Diese tritt innerhalb des tempus perfectum, wie auch des tempus imperfectum cum prolatione maiori in Folgen von zwei oder vier solcher Zeichen auf. Da nun vier einem Werte von 6 minimae entsprechen, so mißt jede einzelne $1\frac{1}{2}$ minima. Hier treffen wir also die Figur unter dem Werte, den Anonymus X und Antonius de Leno für sie angeben. Als Beispiele mögen folgende Stellen aus »Der mey mit lieber zal«[1]) dienen:



Mit letzterem Beispiel kommen wir auf eine zweite Figur, die der italienischen Praxis entlehnt ist, die Folge ◆ ◆ ◆ ◆ = 3 minimae der prolatio maior. Wir treffen sie unter demselben Werte bei Philipp de Caserta, Anonymus V, Anonymus X und in der etwas veränderten Form ◆◆◆◆ auch bei Antonius de Leno an. Noch ein Beispiel möge die Anwendung zeigen:



Mehrere Male, z. B. in »Mein höchster hort« und »Von rechter lieb«, findet sich die Verbindung ◆ ◆ ◆ = 3 minimae. Die einfachste Auflösung
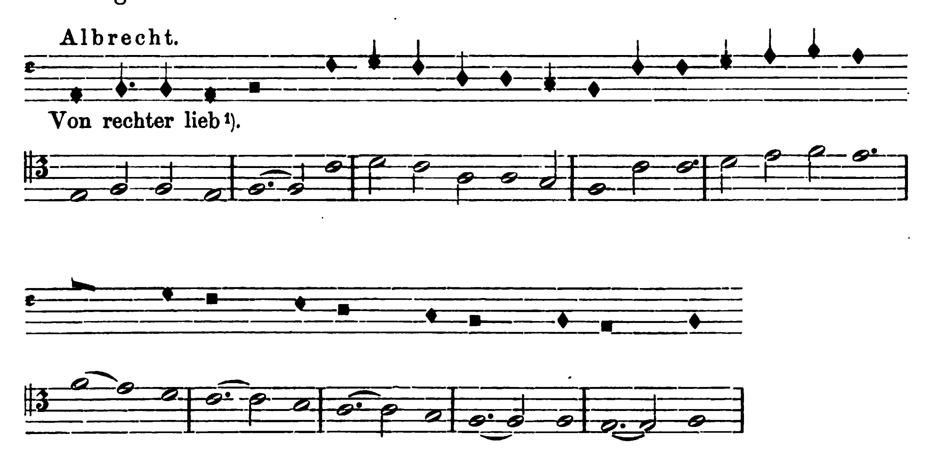
1) Den ganzen Satz siehe in Teil II und III unter Nr. LXXVI (76).

wäre jene, daß man ♦ als Form der semiminima = ½ minima annimmt und demnach mißt 2 + ½ + ½. Wahrscheinlicher ist aber die Lösung, daß, ähnlich wie bei den Italienern für ♦ ♦ ♦ häufig ♦ ♦ eintrat, so auch hier die semibrevis zwei Noten von der Form ♦ vertritt, also zu messen ist ♦ ♦ ♦ = ♦ ♦ ♦ ♦ = 3 minimae d. h. ♦ = 1½ minima.
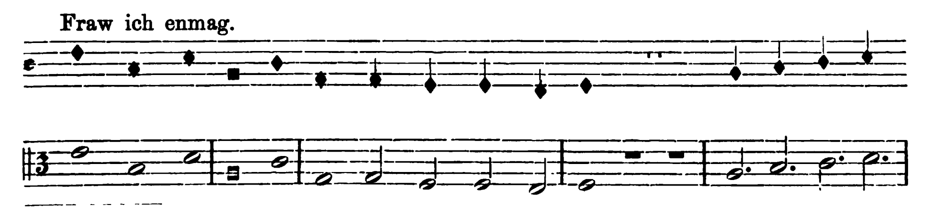
Eine indirekte Bestätigung dieser Annahme könnte man darin erblicken, daß sich in »Freundlicher Blick« mehrere Male gegen zwei minimae der Unterstimme in der Oberstimme ♦ ♦ ♦ statt ♦ ♦ ♦ findet. Aus diesem Stück ist weiter ersichtlich, daß die Figur ♦ offenbar auch als Form der semiminima der prolatio minor diente.
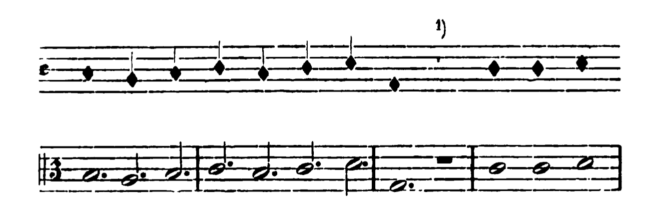


Die rote Note ist ganz in der bereits dargelegten Weise verwendet. Sie findet sich einmal, um innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus perfectum cum prolatione minori zum Ausdruck zu bringen:
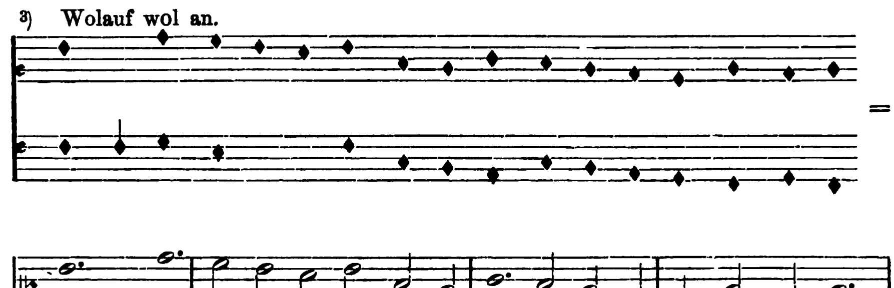


Zweitens bezeichnet sie den Wechsel aus dem tempus perfectum cum prolatione minori in das tempus imperfectum cum prolatione minori:
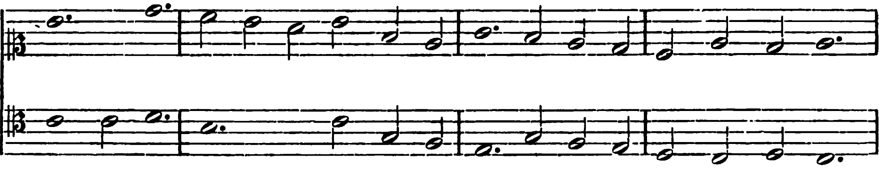


1) Der ganze Satz liegt in Teil II und III unter Nr. LXXV (75) vor.

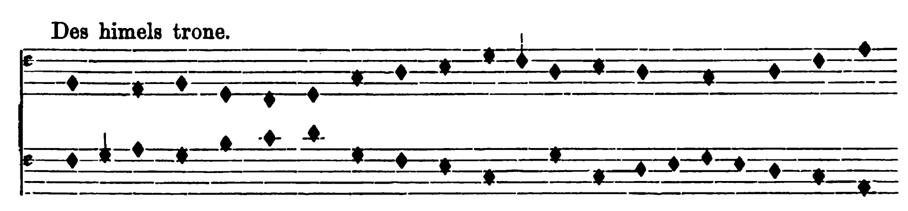


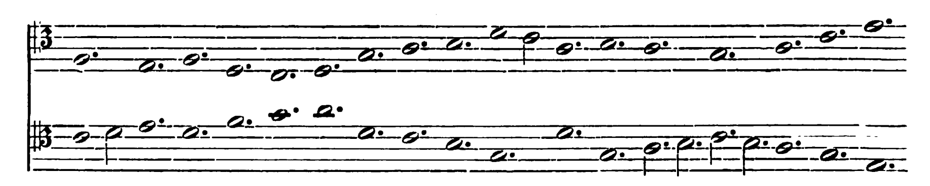
Drittens steht häufig eine rote semibrevis an Stelle einer schwarzen minima[2]):





Zuweilen drückt die rote semibrevis als Form der minima zugleich den Wechsel aus der prolatio maior in die prolatio minor aus:
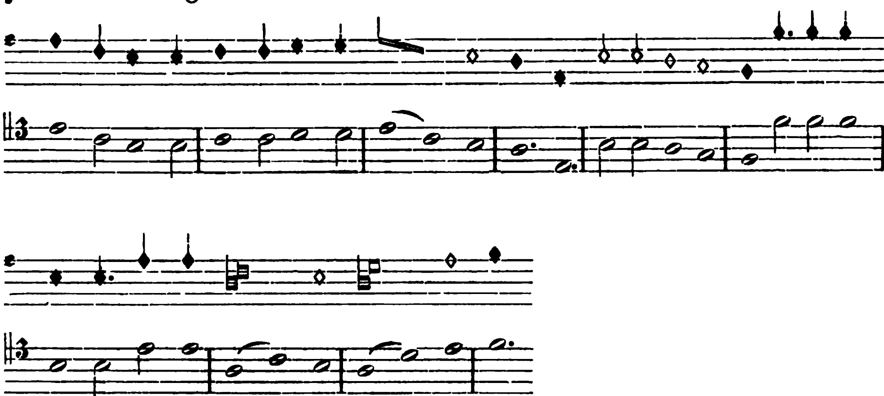




Für den Wechsel aus dem tempus imperfectum cum prolatione maiori in das tempus perfectum cum prolatione minori kommt neben der roten

1) Im Ms. ist die Pause schwarz notiert.
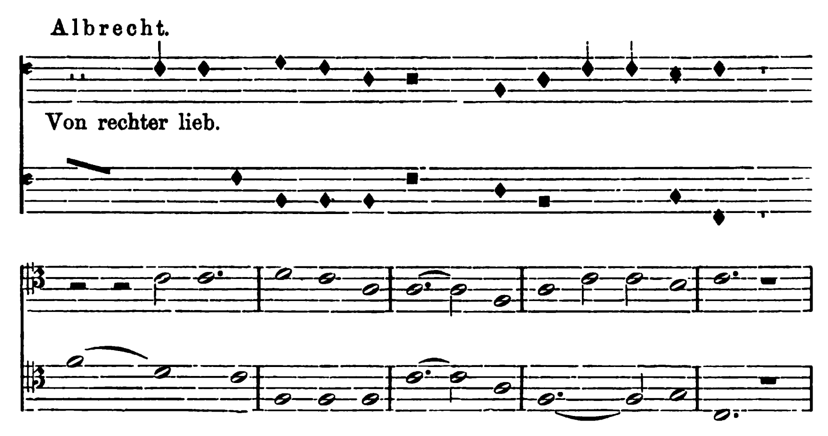
2) Vgl. S. 146 die Lehre des Anonymus XI.

3) Im Ms. ist der Oberstimme der Tenorschlüssel vorgezeichnet.
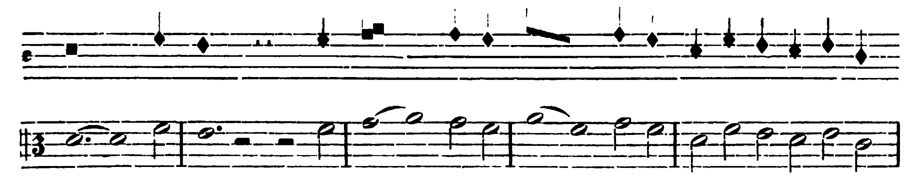
Note auch die leere weiße zur Anwendung, wie das Beispiel »Vierhundert jar uf erd« zeigt:



Von Unregelmäßigkeiten der Notation sei erwähnt, daß zwei zwischen zwei semibreves stehende minimae der prolatio maior öfter so gemessen werden, daß die eine minima zur ersten semibrevis, die andere zur folgenden bezogen wird, ohne daß diese Messung durch einen Punkt zwischen den Minimen angezeigt ist:

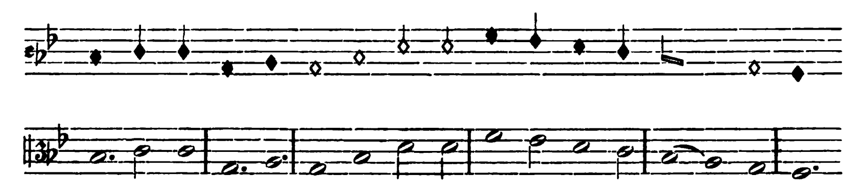


Es findet sich auch die Imperfektion der brevis durch eine minima im tempus perfectum cum prolatione minori. Diesen Verstoß gegen die Theorie konnten wir bereits bei G. de Machaut und später bei den Italienern nachweisen. Hier diene »Frew dich du weltlich creatur« als Beispiel:

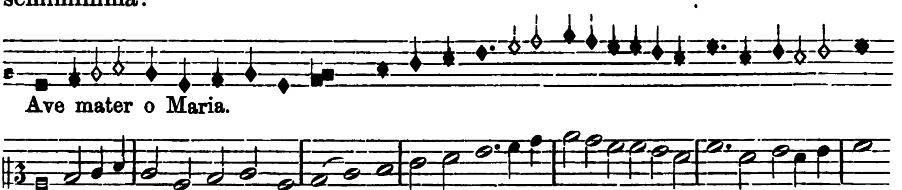


Darauf hinzuweisen ist, daß ein großer Teil der Stücke des **Kodex** sich schwer dem Takte fügen will und besser frei vorzutragen ist, das heißt, ohne in einen bestimmten Takt gepreßt zu werden.
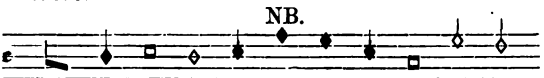
Handschrift **Innsbruck**[1]), welche auf den Wiener Kodex zurückgeht, ersetzt meist die rote Note durch die weiße und notiert z. B. »Komm libster man«:



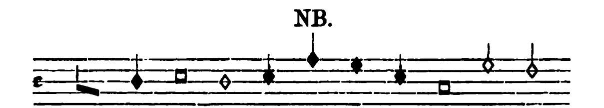
Zu erwähnen ist ferner der Gebrauch der leeren minima als Form der semiminima:



Es läßt sich weiter die Beobachtung machen, daß die Regel *Similis ante similem perfecta* nicht mehr voll in Kraft steht. Denn diese würde die Niederschrift des Anfangs von »Komm libster man«, wie sie sich in Ms. Innsbruck findet:



nicht zulassen. Dafür müßte vielmehr notiert werden:



Nicht selten kommt auch für ein oder zwei Takte rhythmischer Wechsel vor, ohne daß derselbe besonders bezeichnet ist. Der Wortrhythmus spielt eben noch eine bedeutende Rolle.

Eine der ältesten Quellen für deutsche gemessene Musik war der **Codex cartaceus M. 222 C. 22** der Bibliothek **Straßburg**, der leider August 1870 ein Raub der Flammen geworden ist. Erst kurz vorher

---

1) Von dieser Handschrift lag mir eine Kopie vor, die mir Herr Prof. Dr. O. Fleischer zur Verfügung gestellt hatte, wofür ich ihm zu herzlichem Danke verpflichtet bin. Eine eingehende Beschreibung der Handschrift siehe bei Schatz-Koller a. a. O.

war er von Auguste Lippmann durch einen Aufsatz *Essai sur un manuscrit du XVe siècle découvert dans la Bibliothèque de la ville de Strasbourg* in den »*Bulletins de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*[1])« weiteren wissenschaftlichen Kreisen bekannt gegeben worden. Einige Jahre früher (1867) hatte Rod. Reuss auf Bitten von Paul Meyer die Handschrift speziell auf französische Texte hin untersucht und denselben brieflich über den Inhalt des Kodex orientiert, indem er die darin vorliegenden Traktate namhaft machte und von den Kompositionen die in literarischer Beziehung wichtigen Stücke den Textanfängen nach angab. Diesen Bericht veröffentlichte Paul Meyer 1883 im »*Bulletin de la société des anciens textes français*[2])«. Beide Nachrichten ergänzen sich glücklich und setzen uns in den Stand, uns ein einigermaßen zutreffendes Bild dieser wichtigen Handschrift zu machen. Unterstützt wird unsere Anschauung durch das Faksimile einer Seite des Manuskripts[3]), welches Lippmann seiner Veröffentlichung beigegeben hat.

Der Kodex, eine in Holz und Leder gebundene Papierhandschrift in klein-folio mit den Maßen 26 × 21 cm, bestand aus 155 Blättern. Er umfaßte zwei Sammlungen, deren erste die Originalfoliierung 1—12 und deren zweite die Originalfoliierung 1—143 trug. Erstere enthielt musiktheoretische Traktate, letztere 211, nach Lippmann 212 zwei-, drei- und vierstimmige Kompositionen aus dem 14. und dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Nur bei 43 Stücken waren die Namen der Autoren hinzugefügt. Von diesen führt Lippmann auf: Binchois, Mergs, Dufay, H. Hessmann de Argentorato, Heinricus de Libero Castro, N^as^ de Mergs, Henricus[4]), mit dem Bemerken, es seien noch mehr als 20 andere Meister genannt, deren Namen sich der bisherigen Kenntnis entzogen. Von ihnen lassen sich aus dem Reuss'schen Berichte noch folgende eruieren: Philippus Royllart[5]), Guido Pictavensis, Grimache, Zeltenpferd, Egidius de Pusiex und Nucella. Einige der Genannten führt Coussemaker in dem Prospekte[6]) zu seinem geplanten Werke *L'art harmonique au XIVe siècle* auf. Meister Zeltenpferd findet in dem nach der Straßburger Handschrift von Coussemaker herausgegebenen Anonymus X[7]) mehrfache Erwähnung.

---

1) IIe série, 7e vol., 1869, 2de partie. Mémoires. Paris 1870, pp. 73—75. — Vgl. auch Eitner, Monatshefte f. M. 1900 Nr. 11.

2) Neuvième année. Paris, Firmin-Didot, 1883, pp. 55—60.

3) fol. 78v.

4) Unter ihm vermutet Coussemaker (Scriptores III, Préface XVI) Heinrich Loufenberg.

5) Coussemaker liest Rayllart.

6) *Les harmonistes du XIVe siècle*, Paris 1869.

7) C. S. III, 414b. f.

Der Inhalt des Kodex, soweit er sich noch feststellen läßt, war folgender:

I. Theoretische Sammlung[1]).

fol. 1—2. Inhaltsverzeichnis.
fol. 3—7r. Philippi de Vitriaco liber musicalium[2]).
fol. 7v—8r. De musica mensurabili (in deutscher Sprache; abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores III, 411—413.
fol. 8r Spalte 2—9r. »Von der (!) Monocordion.«
fol. 9r Spalte 2—9v. De organis (handelte von der Mensur der Orgelpfeifen).
fol. 9v Spalte 2—10v. Aliae regulae (kurzer Traktat über Mensuralmusik).
fol. 10v. De minimis notulis (abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores III, 413—415)[3]).
fol. 11v und 12 leer.

II. Praktische Sammlung.

fol. 1r. Salve regina misericordie.
fol. 1v. Salve mundi Domina.
fol. 2v. Salve mater Ihesu Cristi.
fol. 3v. Patrem omnipotentem factorem celi.
fol. 7v. (Philippus Royllart) Rex Karole Iohannis genite[4]).
fol. 8v. Vexilla Christi prodeunt.
Firmantur pacis ordines.
fol. 9r. (Guido Pictavensis) Inde (?) Henrico dimicat.
fol. 12r. Salve celestis ros | Ave virtutum flos.
fol. 14v. Organizanter continue.
Sto repleto flamine.
fol. 15v. Solem stella parit über die Melodie: Amour me fayt.
fol. 16rff. Kirchliche Stücke über bereits erwähnte Texte.
fol. 23v. Veni creator spiritus.
fol. 25v. (Grimache) über die Melodie: Je voy envis de ma dame:
La gracieuse plaisance
De dame et d'amours
Si fait plus de soufisance
Que mon cuer i a de sevir.
fol. 25v. Comes Flandrie | Flos victorie | Cunctis sistitur.
fol. 26r. Rector creatorum | Laudibus sonorum.
fol. 26v. Hoer, liepsti frow mich dine kneht[5]).
Par ton partier a part me cite (?)
Pour estraindre le grief martire doulz.
fol. 27v. Mundi cursus perverse regitur.
fol. 28v. Wol mir! ich weisz ein meezelin
Daz ist ků̊sch und rein . . .
fol. 29r. Exultat mea vena | quodlibet ex Phylomena.
fol. 31v. Qui tollis peccata mundi miserere nobis.

---

1) Vgl. C. S. III, Préface XVIf. 2) C. S. III. 35ff.
3) Die in diesem Traktat aufgeführten Kompositionen sind nach Lippmann im Kodex enthalten. 4) Erhalten in Chantilly, Musée Condé, *Ms. 1047*.
5) Erhalten im Spoerl-Liederbuch (Wien, k. k. Hofbibl., Ms. *2856*).

fol. 32 v. Sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth.
fol. 33 v. Le don d'amours qui plus les cuers attraict,
C'est doulz regars amoreus.
fol. 34 r. Vier hundert ior uf erd, die geltend einen dag[1]).
fol. 34 v. Hoer, liepstu frow, mich dinen kneht[2])
Was betůt dis naht din lut gebreht.
fol. 35 r. Ich will ůch warnen zwar on geverd.
fol. 36 r. Ave virgo puellarum, lux florum.
fol. 36 v. Surge, amica mea speciosa, et veni.
fol. 37 v. Hé trés douls rousignol ioli,
Qui dis: Oci, oci, oci! . . .[3])
fol. 38 v. O frow lieplich, dir singt die nachtegall.
fol. 39 v. (Zeltenpferd) Et in terra pax hominibus bone voluntatis[4]).
fol. 43 v. Salve regina misericordie.
Es folgen andere kirchliche Gesänge über bereits erwähnte Texte.
fol. 49 r. Versuoch min dienst, drut frœwlin zart.
Soyés lié et menés joie, amis, quar amours d'alagier vostre dolour ie lais convenir amour[5]).
fol. 49 v. Genad, trut frœwlin rein —.
fol. 50 r. Wilkomen, liepstes ein, din kunst froewst.
fol. 51 v. Woluff, woluff, woluff, woluff! | Begib din ungemach.
fol. 53 v. Celice rex astrorum.
Es folgen kirchliche Gesänge über bereits angeführte Texte.
fol. 59 v. Hareu! Hareu! ie la voy la.
Kirchliche Gesänge.
fol. 64 r. Pulchra es, amica mea, et suavis et decora.
fol. 64 v. Apollinis ecclipsatur[6]).
fol. 67 r. Lasso dilectus meus misit manum suam.
fol. 68 v. Iuda Ihesu traditor.
fol. 69 r. Colla iugo subdere.
fol. 70 r. Bona condit cetera.
fol. 71 r. Almehtiger Gott her Ihesus Cristus.
fol. 72 r. Espoir me fuit com plus me voit.
Revien espoir . . .
fol. 72 v. Zi mine min wat wilt ghi maken, ghi strit naer oer lyf.
fol. 75 r. (Egidius de Pusiex) Do capillorum matris.
fol. 78 v. Trés douls amis, pour moy avras remire
Et garison du mal te tient en dolour[7]).

1) Möglicherweise von O. von Wolkenstein (Wien, k. k. Hof-Bibl., *Ms. 2777*, fol 52 v.).

2) Mit dem folgenden erhalten in Spoerls Liederbuch, Wien *2856*.

3) Der bereits angeführte Kodex Chantilly enthält eine dreistimmige Komposition *tres doulx roussignol ioly* von Borlet.

4) Über diese Komposition finden sich einige Bemerkungen bei Anonymus X (C. S. III, 414 b f.).

5) Ein zweistimmiger Satz *Soy lies* findet sich in Prag, Univ.-Bibl. *XI. E. 9*.

6) Dieser Text ist musikgeschichtlich von Wichtigkeit, als in ihm eine Reihe von Meistern des 14. Jahrhunderts aufgezählt sind. Er liegt gedruckt vor bei Coussemaker, *Les harmonistes du XIVe siècle*.

7) Meyer macht hierzu folgende Anmerkung: Le verso du fol. 78 est reproduit en

fol. 82v. Versuoch min dienst trut frœwli zart.
fol. 84r. Min herze vil alzit frœden pflegen.
fol. 84v. (Nucella) De bon parole tal pronto se che del servir sua voglia.
fol. 88v. Von fræmden stamm en manger leyg.
fol. 89v. Min frow, min frow, min frow, es dut mer [leit] daz ich dich nit gesehen.
fol. 91v. Caddo in un fogo e bruso d'ogni . . .
fol. 92r. Ich schowen an dem wetter han.
fol. 96v. Ie ne requier de ma dame[1]).
fol. 97v. Adieu la belle, adieu vous dy:
Ie prens congie a nos amours.
fol. 97r. Sy: lieflich isz der mey bewey (?)
Mit schene bluemche medley.
Es folgen kirchliche Gesänge.
fol. 105v. De bleu, de vermeil et de noir
Et de ver pour le droit savoir
Ay fait ce virelay noteir[2]).
fol. 107v. Herte mi: wy mas du glat.
fol. 112v. Woluf, lieben gesellen, unverzagt[3]).
fol. 113v. Sind (?) wilkomen, her Martin.
fol. 116v. Bis grüst Maria | schoener merstern[4]).
fol. 118v. Nunc festa que celica cillent medulas (?).
fol. 118v. Ich süffzen von hertze liden und smertze[5]).
Hier gleich anzuschließen ist, daß Lippmann aus dem Inhalte des Bandes noch eine vierstimmige Messe, eine Komposition über die Kreuzzüge und eine andere über die Schlacht bei Rosebecke (27. Nov. 1382) erwähnt.
fol. 120v—143. Traktat über Kirchenmusik, welcher begann: Quoniam ut dicit sanctus Augustinus in Domo Dei.

---

fac-similé dans l'article precité de M. Lippmann. Voici la transcription des paroles qu'il contient: »Tres dous amis, pour moy avras remire Et garison du mal te tient en dolour. *Tenor istorum duorum rondellorum facit contratenorem cantando retrograde* Me(Mare?) de pris par sur toutes, Playse vous my doner de mes mals garison. *Sciendum quod isti duo rondelli possunt dici cum duobus 3, 4, 5, vel sex retrogradendo ipsos ad modum tenorum.* Le sonjer de vous dame. Tenor de »Le songer«. Diese Komposition stimmt möglicherweise mit derjenigen Jo. Vaillants über denselben Text in Kodex Chantilly *1047* überein.

1) Möglicherweise identisch mit dem zweistimmigen Satz *Je ne requier* von Grenon in Modena, *Est. L. 568*, zu dem Mateus de Perusio eine dritte Stimme hinzugefügt hat.

2) Die Verse bildeten offenbar die Grundlage einer Komposition, die mit blauen, roten, schwarzen und grünen Noten aufgezeichnet war. Wahrscheinlich bezeichneten die Farben verschiedenen rhythmischen Wechsel.

3) Woluf lieben gesellen und Seit willikommen, her Martein, sind uns erhalten im Lambacher Liederbuch (Wien, k. k. Hof-Bibl., *Ms. 4696* in 8°) sowie in den Münchener Codices *Cgm. 379* und *Cgm. 715*. Alle drei Fassungen siehe bei Mayer-Rietsch a. a. O.

4) Ein Leich Heinrich Loufenbergs. Abgedruckt bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied II, 585.

5) Erhalten in dem Kodex der Baseler Universitätsbibliothek in 4° *F. VIII. 16.*

Das Manuskript schloß mit den Worten *Et sic cum Dei adjutorio libellus iste musicalium ad honorem Christi sponsi vero (?) Dei necnon Matris eius gloriosissime virginis sancte Marie finitus est anno MCCCCXI feria tertia post dedicationem palmarum in oppido Zomgen (?).*

Nach der Meinung des damaligen Straßburger Stadtbibliothekars Jung, der sich Coussemaker anschloß, rührt der Kodex von der Hand Heinrich Loufenbergs her. Beider Urteil gründet sich auf Vergleichung der Schriftzüge mit denen anderer, nachweislich von Loufenberg stammender Handschriften. Paul Meyer zweifelt an der Richtigkeit dieser Annahme. Für dieselbe spricht das Vorkommen des Leichs Loufenbergs: Bis grůst Maria | schoener merstern. Für dieselbe macht Richard Müller[1]) weiter geltend, daß statt Zomgen, welches Meyer und Lippmann mit einem Fragezeichen versehen haben, möglicherweise Zofingen zu lesen wäre, das noch einmal später Heinrich Loufenberg als Aufenthaltsort diente (1434 Kapitelsdekan in Zofingen). Derselbe Autor schlägt auch, um zur Klarheit über die schwebende Frage zu gelangen, vor, das Faksimile Lippmanns mit dem sicher von Loufenberg geschriebenen »*Regimen sanitatis*« der Münchener Bibliothek (*Cgm. 377 ch. 4*) zu vergleichen.

Die Kompositionen des Kodex waren mit vollen schwarzen und roten Noten, selten mit weißen Noten auf Systemen von fünf, zuweilen von sechs Linien notiert. Unter den mit weißen Noten aufgezeichneten Stücken, die übrigens von verschiedenen Händen herrührten, befanden sich Kompositionen von Dufay, Binchois und Mergs. In dem *Et in terra* von Zeltenpferd müssen nach dem Bericht von Anonymus X[2]) neben den vollen schwarzen Noten sowohl leere schwarze d. h. weiße und volle rote vorgekommen sein. Herrschende Taktart war tempus imperfectum cum prolatione maiori. Den rhythmischen Wechsel in das tempus imperfectum cum prolatione minori bezeichneten rote volle Noten, den rhythmischen Wechsel in das tempus perfectum cum prolatione minori leere schwarze d. h. weiße Noten. Der Traktat des Anonymus X fußt offenbar auf der Straßburger Sammlung bez. deren Vorlage. Da Vf. auf einen deutschen Meister für sein Beispiel zurückgreift, werden wir in ihm einen Deutschen zu erkennen haben. Seine Lehre wird die Praxis widerspiegeln, die damals im südlichen Deutschland, bezw. der Schweiz ausgeübt wurde. Da sein Traktat sich gleichwie die Praxis des Wolkensteiners an die oberitalienische Notationslehre anschließt, so werden wir allgemein folgern können, daß die süddeutschen Meister in musikalisch-technischer Beziehung sich an die oberitalienische Praxis anlehnten.

1) Heinrich Loufenberg, eine litterar-historische Untersuchung (Berlin, C. Rehm 1888), S. 4f.
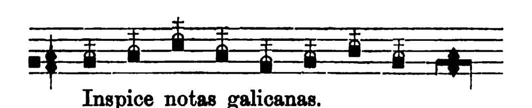
2) C. S. III, 414b und 415a.

Die ebenfalls 1870 verbrannte **Straßburger Liederhandschrift B. 121**[1]), die bei weitem reichhaltigste Sammlung Loufenbergscher Lieder, ist hier nicht zu behandeln, da die in ihr enthaltenen 15 Melodien, welche sämtlich auf uns gekommen sind, dem cantus planus angehören.

Vermutlich deutschen Ursprungs ist die Handschrift **Prag, Universitätsbibliothek V, H. 31**[2]), ein cod. cart. sec. XV mit den Maßen 15 × 22 cm, der neben den *Sophismata magistri alberti* und den *consequentiae fergbrey* auf der letzten Seite gemessene Musik in vollen schwarzen Noten darbietet. Es liegt vor:

Flos florum inter lilia.
Tenor huius pulcerrimi rundelli: ach du getruys blut.

Beide Stimmen lassen sich nicht vereinigen. Der Rundellus trägt die Widmung: *fratri suo predilecto neroni hunc rundellum in memoriam fraternitatis.* Merkwürdigerweise sind eine ganze Reihe minimae, ohne besonderen äußeren Grund und ohne Wertveränderung damit zu bezwecken, nach unten gestrichen. Wahrscheinlich entstammt das Dokument erst dem Ende des Jahrhunderts[3]). Eigenartig ist auch die Darstellung der Fermaten in folgender Stelle:



Inspice notas galicanas.

Erwähnung verdient noch die **älteste deutsche Orgeltabulatur**, das »*fundamentum organisandi*« von Conrad Paumann aus dem Jahre 1452, welches eine Wernigeroder Handschrift bewahrt. Das Verdienst, dieselbe zuerst veröffentlicht zu haben, hat Friedrich Wilhelm Arnold[4]). Leider entspricht seine Ausgabe nicht allen wissenschaftlichen Anforderungen. Abgesehen von Ungenauigkeiten der Übertragungen, fehlt es vor allem an einer klaren Darlegung der Notation. Auf diese allein sei, soweit es die wenigen bei Arnold vorliegenden Originalbeispiele erlauben, hier mit einigen Worten eingegangen. Die Orgelsätze des Fundamentum sind mit

---

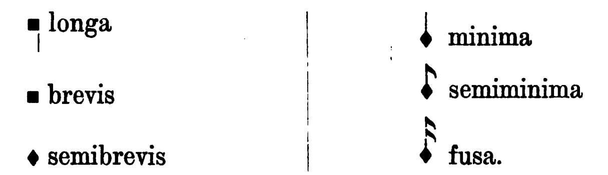
1) Eine genaue Beschreibung der Handschrift siehe bei Ed. Richard Müller, a. a. O., S. 9—22. Eine flüchtige Kopie der Weisen von der Hand Wackernagels findet sich in der Bibliothek Straßburg. Gedruckt liegen vor: das *Salve regina* bei F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Laiche; 4 Melodien in Wackernagels kleinem Gesangbuch (von Arnold übertragen); 6 Melodien in Arnolds Studie über das Lochamer Liederbuch (Chrysanders Jahrbücher f. musikalische Wissenschaft II) und mehrere Melodien in Böhmes »Altdeutschem Liederbuch«. Böhmes handschriftlicher Nachlaß (k. öffentl. Bibl. zu Dresden) enthält alle Loufenbergschen Weisen in der Originalnotierung.

2) Siehe Ambros, Musikgeschichte II, 387 und 483.
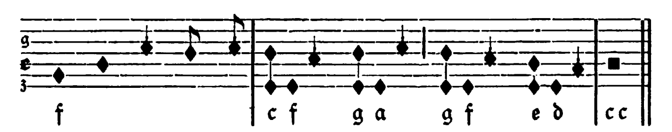
3) Vgl. weiter unten S. 406 ff.

4) Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II (Leipzig 1867.).

Ausnahme weniger Fälle zweistimmig. Über einer in meist lang gehaltenen Tönen dahinschreitenden Grundstimme bewegt sich eine mehr oder weniger reich figurierte Oberstimme. Während diese in den in der damaligen Zeit üblichen vollen schwarzen Mensuralnoten auf Systemen von sieben Linien aufgezeichnet ist, wird erstere mit Hilfe der kleinen Buchstaben a—g dargestellt. Eine eventuell vorkommende Mittelstimme wird ebenfalls in Buchstaben meist unter der Grundstimme notiert. Die Oktave rechnet von h—a (H—a); die Töne der höheren Oktave werden durch ein über sie gesetztes, unserem Mordent ähnliches Zeichen kenntlich gemacht: h. Die Höhe der in Mensuralnoten ausgedrückten Töne ist durch die Schlüssel bestimmt. Als mensurierte Werte kommen vor:



Die einzelnen brevis-Werte werden durch Taktstriche abgeteilt. Falls in einen Takt mehrere ungleich vorzutragende Töne der in Buchstaben ausgedrückten Stimmen fallen, werden ihre rhythmischen Werte in vollen roten Mensuralnoten über den Buchstaben angezeigt:



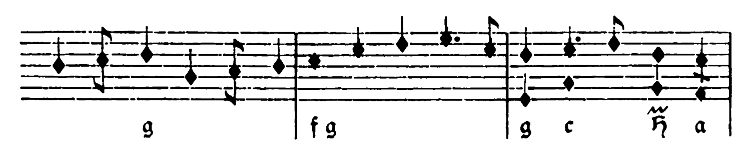
Die Folgezeit[1]) läßt bei diesen nur die rhythmischen Werte bezeichnenden Noten die Körper fort und operiert nur mit Punkten für longa (...), brevis (..) und semibrevis (.) und den Kaudä für minima (|), semiminima (ꜛ) und fusa (ꜛ).

Alterierte Töne werden, abgesehen vom *b* rotundum, nur als chromatisch erhöhte Töne notiert. In der Oberstimme werden sie in der Weise dargestellt, daß die Figur des zu erhöhenden Tones nach unten kaudiert und die Kauda schräg durchstrichen wird: . Diese Bezeichnung der Chromatik in der Oberstimme ist genau zu unterscheiden von der mordentartigen Verzierung mit unterem Hilfstone [2]).

In welcher Weise in der Unterstimme die chromatische Alteration zur Darstellung gebracht wurde, ob bereits durch Anhängung einer Schleife

1) Vgl. das Buxheimer Orgelbuch, herausgegeben von R. Eitner.
2) Siehe auch M. Seiffert, Klaviermusik, S. 12.

an den Tonbuchstaben (z. B. ꝗ = *cis*) oder durch Durchstreichung wie bei der Oberstimme, entzieht sich meiner vorläufigen Kenntnis. Mit der Figur des chromatisch erhöhten Tones im Werte einer semiminima hat gewisse Ähnlichkeit die Form ♦, welche stets auf eine minima folgt und anzeigt, daß diese um die Hälfte ihres Wertes länger gehalten wird. Vollen Aufschluß über ihr Wesen kann uns aber erst eine eingehende Prüfung des Originals geben. Es ist nämlich auffällig, daß man zu dieser Darstellungsweise greift, wo man sich des bequemeren Mittels des Additionspunktes daneben ebenfalls bedient.



Ein gewisser Unterschied der Anwendung muß also vorhanden sein, oder die Einführung des neuen Darstellungsmittels entbehrt genügender Motivierung.

Die Darstellung der Pausen geschieht durchgehends mit den Pausenzeichen der Mensuralmusik.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit, den weiteren Entwickelungsgang der Orgelnotation über das Buxheimer Orgelbuch und die Tabulaturen der Schlick, Kotter, Kleber, Luscinius, Buchner usw. hinaus zu verfolgen. Wohl aber wollen wir uns darüber klar werden, welche Veränderungen die Orgeltabulatur in der Zeit von etwa 1325—1452 erfahren hat. Der Vergleich lehrt, daß, abgesehen davon, daß die Notation der Oberstimme jetzt vollkommen den Lehren der ars nova entspricht, für die lange Zwischenzeit recht wenig Fortschritte gemacht worden sind. Die einzigen Errungenschaften sind: der Taktstrich, die bequemere Mensurierung der in Buchstaben ausgedrückten Töne und deren Unterscheidung je nach Zugehörigkeit zur kleinen oder eingestrichenen Oktave. Unterschiede der Notation, welche aber keine Vorteile darbieten, lassen sich erkennen in der Darstellung der Chromatik und der Pausen in den mit Buchstaben notierten Stimmen. Die bisher herrschende Meinung, daß die geschilderte Orgeltabulatur spezifisch deutsch zu nennen sei, ist abzuweisen, es sei denn, es gelänge die Auffindung eines deutschen Tabulaturdenkmals, das über das Denkmal der Abtei Robertsbridge zurückreicht.

Neunter Abschnitt.

Der Umschwung in die leere schwarze, die sogenannte weiße Note.

Viele der Wandlungen, welche die Notation auf ihrem Werdegange durchzumachen hatte, waren sicherlich durch rein äußerliche Dinge veranlaßt worden. So lesen wir bei Philippus de Caserta[1]) den Satz: *Quando homo non habet*, *unde scribere figuras rubeas*, *tunc est licitum ipsas evacuare.* Gebrach es also an roter Tinte, so wurden für die roten Noten einfach evakuierte schwarze, das heißt weiße Noten eingesetzt. Sicherlich erkannten die Notatoren sehr bald die größere Bequemlichkeit der Anwendung voller und leerer schwarzer Noten. Sie brauchten nicht erst die Feder zu wechseln und konnten hintereinander fortschreiben. Das Schicksal der roten Noten war damit, was die gewöhnliche Praxis anbetraf, mehr oder minder besiegelt. Beim Schreiben der weißen Noten wurde ihnen weiter bald bewußt, wie diese ihnen viel leichter von der Hand gingen, und wie deren Niederschrift bei weitem nicht so viel Zeit beanspruchte wie die der vollen Noten, zumal wenn es sich um große Chorbücher handelte. Da nun die vollen Noten unvergleichlich mehr in Gebrauch waren als die leeren, so war nichts natürlicher, als daß beider Rollen vertauscht wurden. Dieser Umschwung muß sich in ganz kurzer Zeit vollzogen haben; die engeren Grenzen lassen sich schwer bestimmen, da die Theorie uns völlig im Stich läßt. Nicht mit einem Worte gedenkt sie dieser Umwälzung. Man könnte daraus, daß Johannes Gallicus in seinem Traktate »*De ritu canendi vetustissimo et novo*«, dessen Abfassung nach seinen eigenen Worten unter das Pontifikat Pius II., das heißt in die Jahre 1458—1464 fällt, ein mit vollen schwarzen Noten aufgezeichnetes Stück darbietet, den Schluß ziehen, daß damals wenigstens in Oberitalien noch die vollen Notenformen in Gebrauch waren. Es wäre dies eine vollständig gesicherte Tatsache, wenn das Kapitel *Cantus seculares et lascivos quos moderni discantus appellant figuratos ac mensuratos*

1) C. S. III, 121a.

non esse regulis supra scriptis subjectos[1]), in dem betreffende Komposition *Ave mitis* enthalten ist, unbedingt als Original angesehen werden müßte. Dort wird nämlich das Beispiel *Ave mitis* mit den Worten eingeführt[2]): *Haec autem dicta sint, non ut mihi cura sit de nostri temporis in cantibus lascivia quam prorsus amore Christi detestatur anima mea, sed ne quemadmodum ignari de Boetio dicunt: non tractavit practicam, eo quod se non in suis phantasiis occupat, ita de me dicant, nostras figuras et lascivas mensuras nescivit.* Ohne Frage hätte sich der Autor doch lächerlich gemacht, würde er nun mit Kenntnissen der älteren Praxis hervorgetreten sein. Dann hätte er ja durch die Tat bewiesen, daß er nicht wußte, was um ihn herum vorging. Jenes Kapitel ist aber wahrscheinlich Interpolation. Es fehlt in der Abschrift des Nicolaus Burtius[3]), der nach seinen Worten[4]) das Original des Meisters zugrunde gelegen hatte. Allerdings finden sich an späterer Stelle[5]) die Figuren der Mensuralmusik erwähnt, doch nicht mit so krassen Worten, daß man nicht annehmen könnte, er greife als älterer Mann auf die ihm vertraute ältere Praxis zurück.

Nehmen wir Johannes Gallicus nicht als vollgültigen Zeugen, so läßt sich doch an Hand des Traktates »*De cantu figurato*« von Johannes Hothby behaupten, daß vor 1474, aus welchem Jahre die von Coussemaker zum Abdruck benutzte Abschrift[6]) des genannten Werkes stammt, die weiße Note in Italien völlig zum Durchbruch gelangt sein muß.

Wir wollen nun mit Hilfe der auf uns gekommenen praktischen Denkmäler die Zeit des Umschwungs näher zu bestimmen suchen. Beginnen wir mit den Handschriften der vorhergehenden Periode:

Rom, Vat., *urb. lat. 1411* trägt die Widmung: *Questo libro de musica fu donato a Piero de Archangelo li Bonaventuri da Urbino da Mag*ro *Pietro di Chosimo de Medici di Fiorenze.* Pietro de Medici hat gelebt von 1414—1469. Die Schenkung, welche doch lebhaftes Interesse für die Kunst voraussetzt, kann wohl kaum vor 1434 stattgefunden haben. Auch die Entstehung der Handschrift darf wegen der darin enthaltenen Dufay'schen Kompositionen kaum vor 1428 angenommen werden. Um 1430 notierte man demnach in Italien mit vollen schwarzen und vollen roten Noten.

Bologna, Liceo musicale *37*, ist etwa im 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geschrieben. Die späteste Begebenheit, welche die Texte berühren, stammt aus dem Jahre 1433 (Vertrag von Viterbo zwischen Papst

1) C. S. IV, 369a. 2) Ebenda 369b, 3) C. S. IV, 298—421.

4) *Explicit liber notabilis musicae venerandi viri Domini Johannis Gallici, multi inter musicos nominis: cuius ego Nicolaus Burtius, primum discipulus, tunc in ea delectans, totum hunc propria manu ex eo quem ediderat, transcripsi ac notavi.*

5) C. S. IV, 372b. 6) Vgl. C. S. III, 332b.

Eugen und König Sigismund am 8. April 1433). Diese Komposition, wie überhaupt der größere Teil der Handschrift ist mit vollen schwarzen und eingemischten leeren, weißen Noten geschrieben. Die Werke der Italiener und einige Stücke Dufays weisen volle schwarze und volle rote Noten auf.

Ms. Bologna, Bibl. Univ. *2216*, welches den in den Texten erwähnten Ereignissen nach ebenfalls nicht vor 1433 geschrieben sein kann, ist durchgehends mit vollen schwarzen und untermischten leeren weißen Noten notiert. Es ist wahrscheinlich wenige Jahre jünger als Bologna 37 und stammt etwa aus der Zeit um 1440.

Der Text von Oxford, Bodley, *Selden B. 26* (A collection of carols) ist, wie Nicholson in dem Buche Stainers *Dufay and his contemporaries*[1]) mitteilt, nach Urteil von Sir E. M. Thompson, der größten paläographischen Autorität Englands, um 1450—1455 geschrieben. Die Musik weist zum größten Teil schwarze Noten mit untermischten vollen roten auf. Daneben kommen aber auch bereits Stücke in der leeren weißen Note aufgezeichnet vor. In der Zeit zwischen 1450 und 1460 scheint sich demnach in England die Umbildung vollzogen zu haben. Daß man schon früher die Anwendung der leeren schwarzen, der sogenannten weißen Note kannte, ist ohne Zweifel und läßt sich z. B. durch das in Stainers *Early Bodleian Music* wiedergegebene, 1436 datierte Blatt aus Oxford Ms. *Lat. Th. d. 1* belegen. Hier aber handelt es sich nicht um ein praktisches Denkmal, sondern um Lehrbeispiele. Nicholsons Datierung der mit leerer Note aufgezeichneten Gesänge auf Blatt 20, 22 und 23 der Fragmente-Sammlung Oxford, *Douce 381* um 1425 halte ich nicht für zutreffend. Es wäre doch wunderbar, daß man schon zu so früher Zeit sich in England durchgehends der weißen Note bedient haben soll, wo die volle schwarze Note sich gerade hier länger als in irgend einem andern Lande in Gebrauch erhalten hat.

Der Wiener Wolkenstein-Kodex (*Ms. 2777*) ist zum großen Teil 1425 geschrieben[2]) und enthält Stücke in vollen schwarzen Noten untermischt mit vollen und leeren roten und leeren weißen Noten. Der etwas jüngere Innsbrucker Wolkenstein-Kodex enthält dagegen nur volle schwarze und leere weiße Noten.

Das Lochamer Liederbuch (Wernigerode), welches in leeren weißen Noten, untermischt mit vollen schwarzen notiert ist, enthält einige datierte Lieder. Die früheste angegebene Jahreszahl ist 1455[3]). Um diese Zeit

1) Einleitung S. X f.

2) Vgl. Ms. fol. 38: *in der jar zal tausend einhundert und in dem fünf und zwanzigsten iare geschriben ist diss puch* usw.

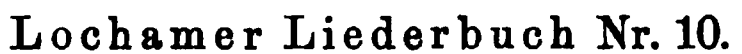
3) Siehe F. W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch (Chrysander, Jahrbücher II, S. 9, 14, 143).

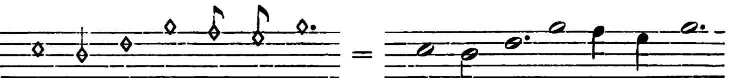
herrschte somit in Deutschland bereits die leere weiße Note. Da dieses Ergebnis mit dem aus englischen Handschriften gewonnenen nahezu übereinstimmt, so werden wir der Wahrheit nahe kommen, wenn wir allgemein als Zeit des Umschwungs die Jahre 1450—1455 annehmen.

Statt der vollen Formen werden nun die leeren angewendet; und wie wir früher die leere weiße Note ganz und gar die Funktionen der vollen roten Note aufnehmen sahen, so tritt jetzt die volle schwarze Note ganz die Erbschaft der leeren weißen Note an. Statt der roten beziehungsweise weißen minima als Form der semiminima in der prolatio minor tritt die volle schwarze minima ein. Die vollen schwarzen Noten bringen jetzt innerhalb des tempus imperfectum cum prolatione maiori das tempus perfectum cum prolatione minori, innerhalb des tempus perfectum das tempus imperfectum, innerhalb der prolatio minor die prolatio maior zum Ausdruck.

Zur semiminima ist zu bemerken, daß in der ersten Zeit des Umschwungs die beiden Formen für prolatio maior und minor noch scharf auseinandergehalten werden, wie eine Reihe Beispiele zeigen mag:

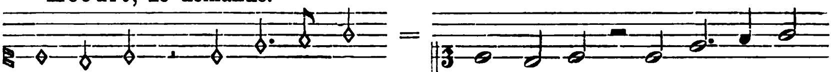
I. Prolatio maior.


Lochamer Liederbuch Nr. 10.

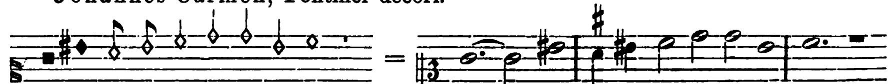


Oxford Bodley, Canonici misc. 213.

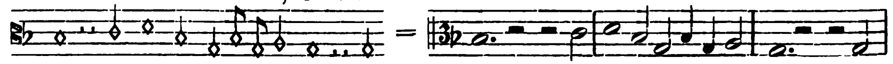

Acourt, Ie demande.




Johannes Carmen, Pontifici decori.

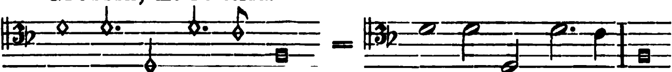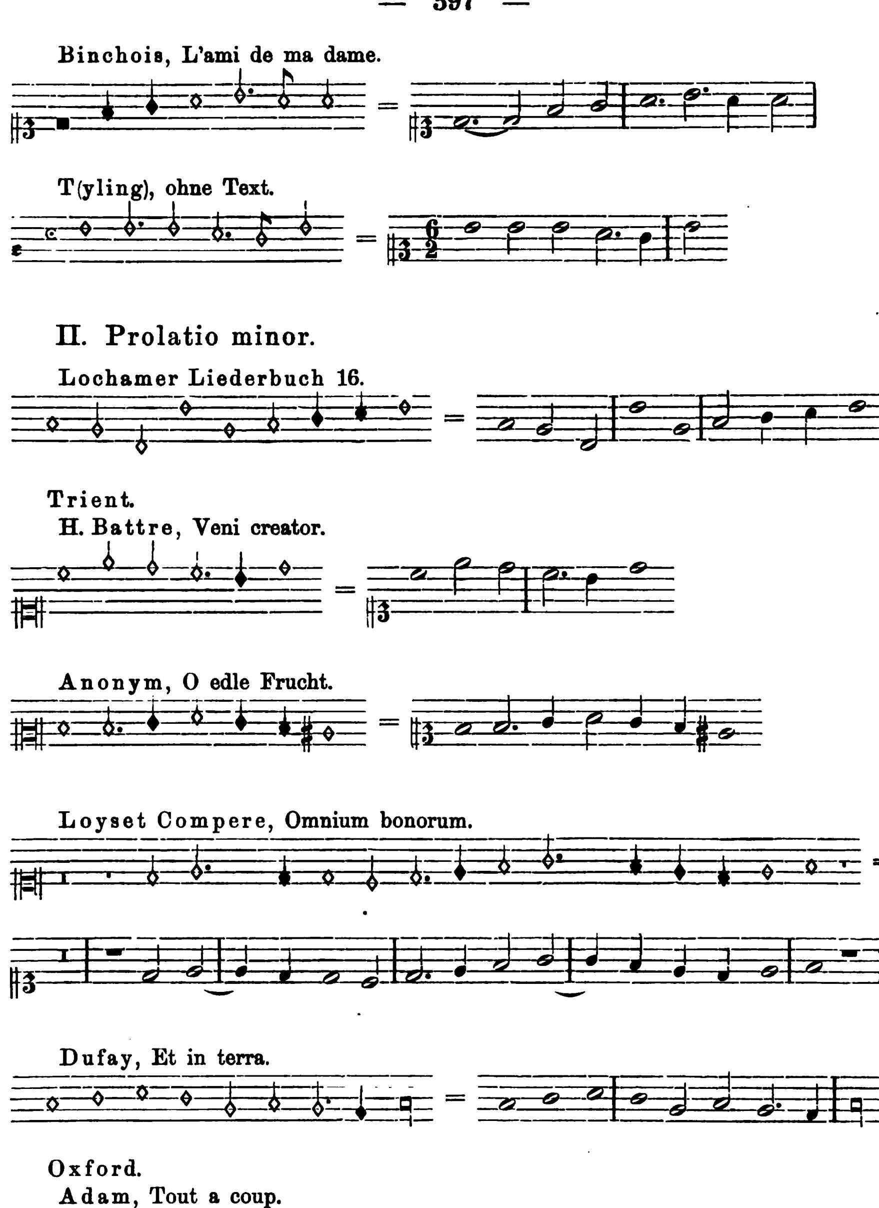


Bartolomeus brolo, O celestial lume.



Trient.

Grossin, Et in terra.

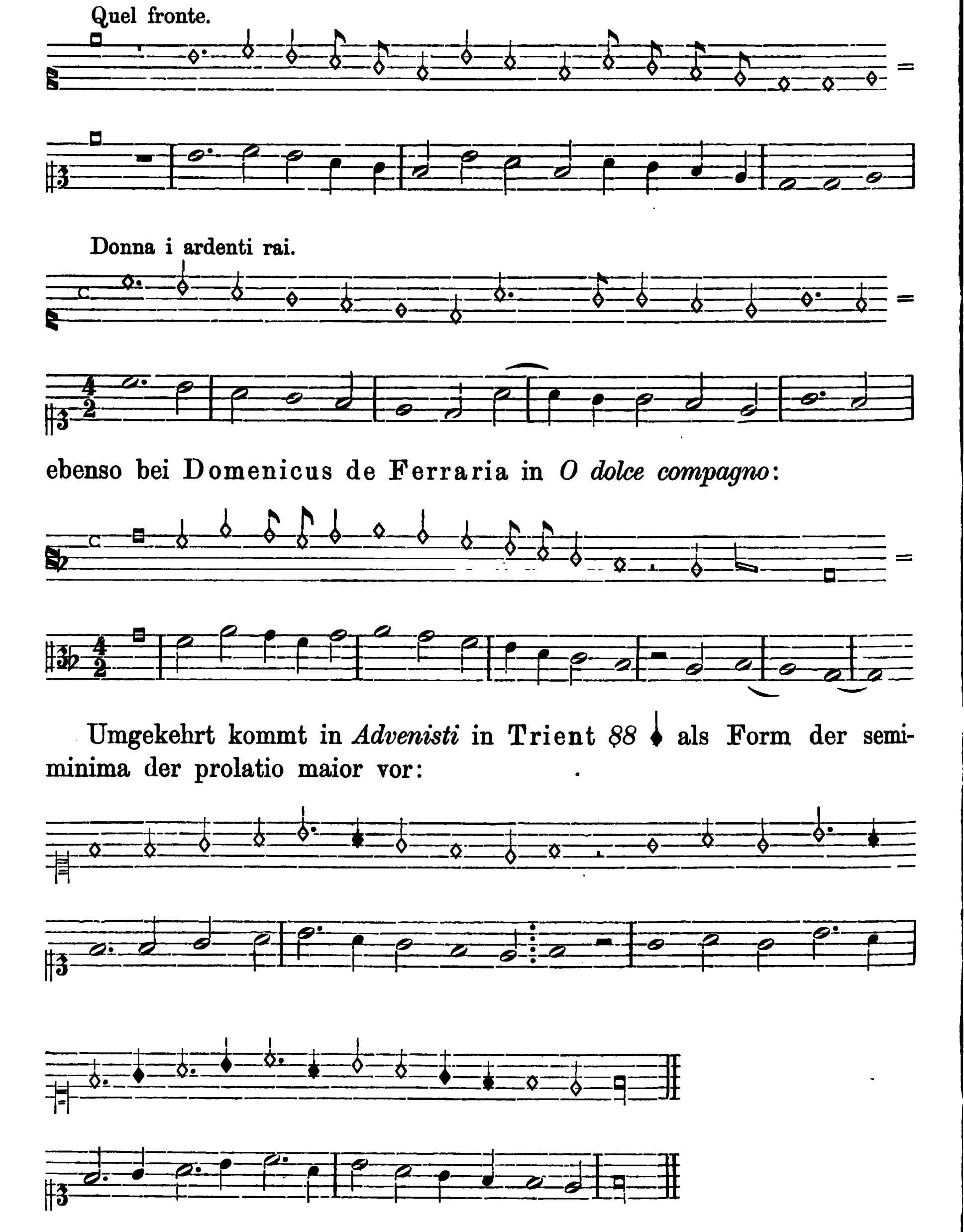




Daß zuweilen statt der vollen schwarzen minima noch die volle rote als Form der semiminima zu finden ist, lehrt obiges Beispiel von Dufay aus Kodex Trient *92*.

Bald darauf scheint man aber nicht mehr so streng die Unterschei-

dung innegehalten zu haben. So findet sich in **Oxford**, Bodley, *can. misc. 213* mehrere Male bei Dufay in der prolatio minor die Form ♢:



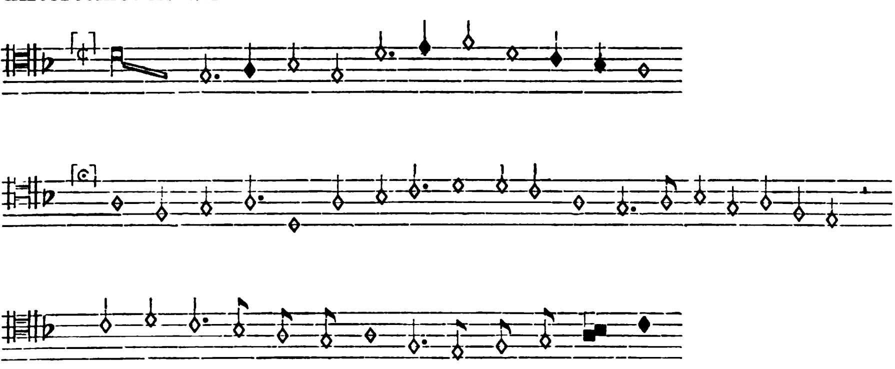
ebenso bei Domenicus de Ferraria in *O dolce compagno*:

Umgekehrt kommt in *Advenisti* in Trient *88* ♦ als Form der semiminima der prolatio maior vor:

Die gefüllte Form der minima als Zeichen der semiminima gewinnt allmählich die Oberhand. Doch hält die Theorie fürs erste noch an der

alten Lehre fest. So heißt es bei Tinctoris in dem Traktate »*De notis et pausis*«, lib. 1, cap. VII[1]): *Verum tamen aliquando minima tractulum a sua summitate oblique protractum recipit aut aliquo colore impletur quamvis illud in prolatione maiori frequentius et solum in signum proportionis duplicis, istud autem in prolatione minori, et non solum in signum duplae, sed etiam sesquialterae fiat, quam quidem minimam tunc imperiti seminimam dicunt; sed admodum errant, ut in libro, quem proportionale musices inscripsimus, manifeste probamus.*

Dagegen sehen wir in desselben Verfassers Traktate »*Liber imperfectionum*«[2]) durchgängig als semiminima die gefüllte minima verwendet. Die Form ◊ kommt in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in der Praxis nur noch vereinzelt vor. Eins der letzten Beispiele findet sich in Berlin, *Mus. Ms. Z 21*, fol. 104 r, wo nach alter Weise zwischen ♦ und ◊ unterschieden wird:

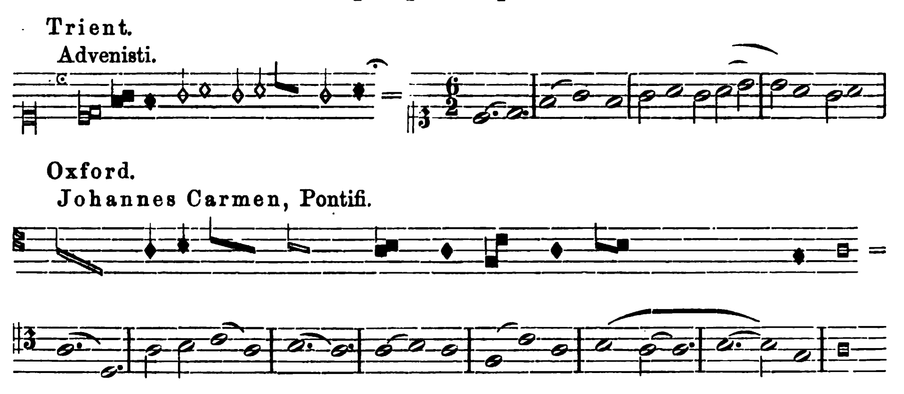


Im 16. Jahrhundert vermögen wir kein Beispiel mehr aus der Praxis nachzuweisen, die Form ♦ scheint für alle Fälle als Zeichen der semiminima anerkannt. Die Theorie schwankt allerdings noch lange. Während Adam de Fulda (1490), Simon de Quercu (1518), Martin Agricola (1532), Lanfranco (1533) und viele andere sich für die semiminima, fusa und semifusa mit den Formen ♦, ♦ und ♦ begnügen, führen z. B. Wollick (1512), Picitono (1547) und Lusitano (1553) für dieselben Werte die Parallelformen ♦ ◊, ♦ ◊, ♦ ◊, Gafurius (1496) ◊ ♦, ◊ ♦, ♦ ♦ und Bogentantz (1515) ♦ ◊, ♦ ◊, ♦ ◊ auf. Für die fusa beschränkt sich auch Tinctoris auf eine Form.

1) C. S. IV, 42 b.
2) C. S. IV, 54 ff.

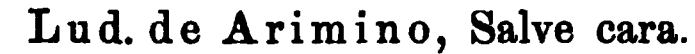
Bevor wir noch einige andere Wandlungen der Tonzeichen besprechen, seien für den durch volle schwarze Noten zum Ausdruck gelangenden rhythmischen Wechsel noch einige Beispiele gegeben:

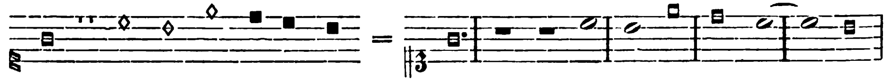
a) leere schwarze Note: tempus imperf. c. prol. maiori,
volle schwarze Note: tempus perf. c. prol. minori:

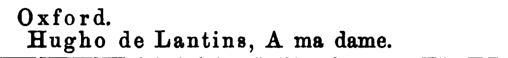


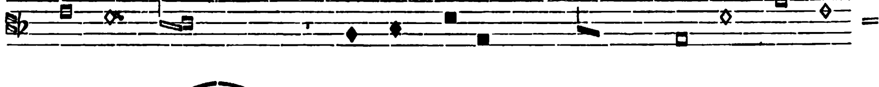
b) leere schwarze Note: tempus perfectum c. prol. minori,
volle schwarze Note: tempus imperfectum c. prol. minori:

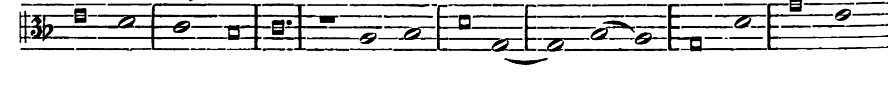
Trient.
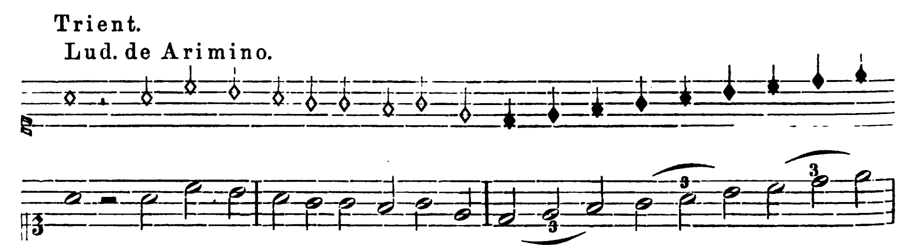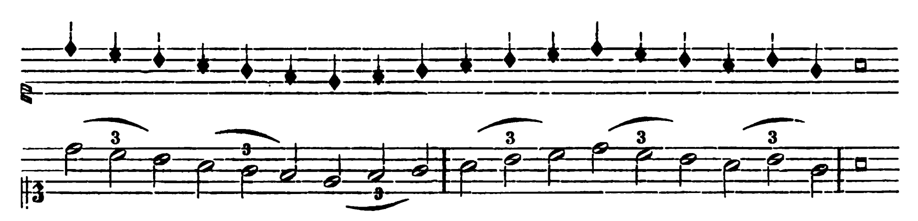










c) leere schwarze Note: prolatio minor,
volle schwarze Note: prolatio maior:

Trient.

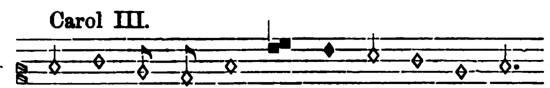




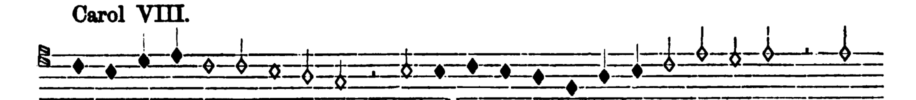
Daß für dieselben Fälle rhythmischen Wechsels in England statt der vollen schwarzen Noten die vollen roten eintreten, beweist die Pergamentrolle des *Trinity College* zu Cambridge, welche J. A. Fuller Maitland unter dem Titel »*English Carols of the fifteenth century*«[1]) herausgegeben hat. Einige Beispiele mögen die Anschauung unterstützen.

a) leere schwarze Note: tempus imperf. c. prol. maiori,
volle rote Note: tempus perf. c. prol. minori:

Carol III.

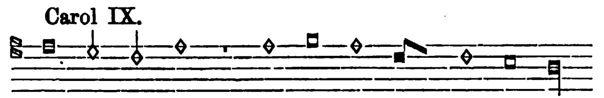


Carol VIII.



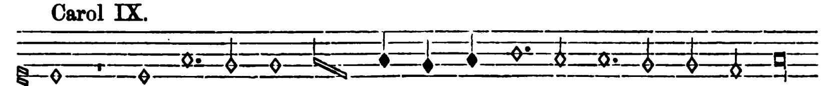
b) leere schwarze Note: tempus perfectum c. prol. minori,
volle rote Note: tempus imperf. c. prol. minori:

Carol IX.



c) leere schwarze minimae: prolatio minor,
volle rote minimae: prolatio maior:

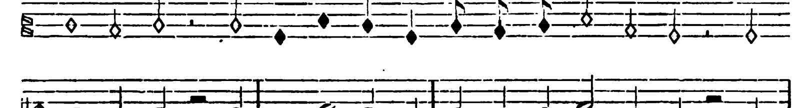
Carol IX.



d) = (prolatio maior),



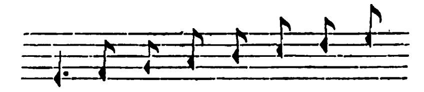
Carol XII.



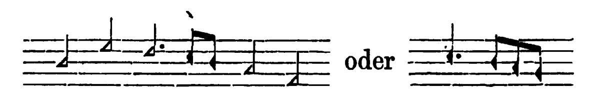
1) London, Novello Ewer & Co., 1891.

Wann der Gebrauch der roten Noten in England aufgegeben wurde, vermag ich noch nicht zu sagen. Das aber steht fest, daß er sich länger als in allen andern Ländern erhalten hat. Es hat darum auch nichts Wunderbares, daß Thomas Morley[1]) 1597 über ihren Gebrauch noch so wohl unterrichtet ist. Diese Praxis war noch nicht allzulange überwunden, die Tradition nicht unterbrochen[2]). Im Gegenteil gelangte die musikalische Bewegung, welche um die Wende des 14. Jahrhunderts so tatkräftig einsetzt, auf vokalem Gebiete zu Morleys Zeit erst in den Meisterwerken von Tallis und Bird und in der berühmten englischen Madrigal-Periode zum Abschluß.

Hatte der Körper der semibrevis und der aus ihr hervorgehenden kleineren Werte ursprünglich Rautenform ♦ ◇, so nahm er im 15. Jahrhundert während des Gebrauchs weißer Noten aus schreibtechnischen Gründen eine dreieckige Form an ◿ oder ◹. Der Schreiber vermochte nun bei allen kleineren Werten Kauda und Körper in einem Zuge zu schreiben. So finden wir in Ms. Berlin, *Mus. Z. 21* die Form ◿, in Leipzig, Univ.-Bibl. *1494*[3]) ◁ und ◁, in den Oxforder Handschriften *Ashmole 1393*, *Lat. Th. d. 1* und *Canonici misc. 213* ◁. Mit Recht konnte also Ramis de Pareia die Figur der semibrevis in folgender Weise herleiten[4]): *Quodsi ab angulo in angulum secetur* (*scl. brevis*) *diametraliter hoc pacto* ⊠, *duae semibreves efficiuntur*, *quae ab antiquis minores dicebantur sic* ◸◿. Am Ende des 15. Jahrhunderts rundete sich die Note bereits. Damals wurden auch schon häufig nebeneinanderstehende fusae durch Querbalken verbunden. So finden sich in der erwähnten Berliner Handschrift *Z 21* neben Stellen, wie:



auch schon sehr modern anmutende wie:



1) A plain and easie Introduction to Practical Musicke.

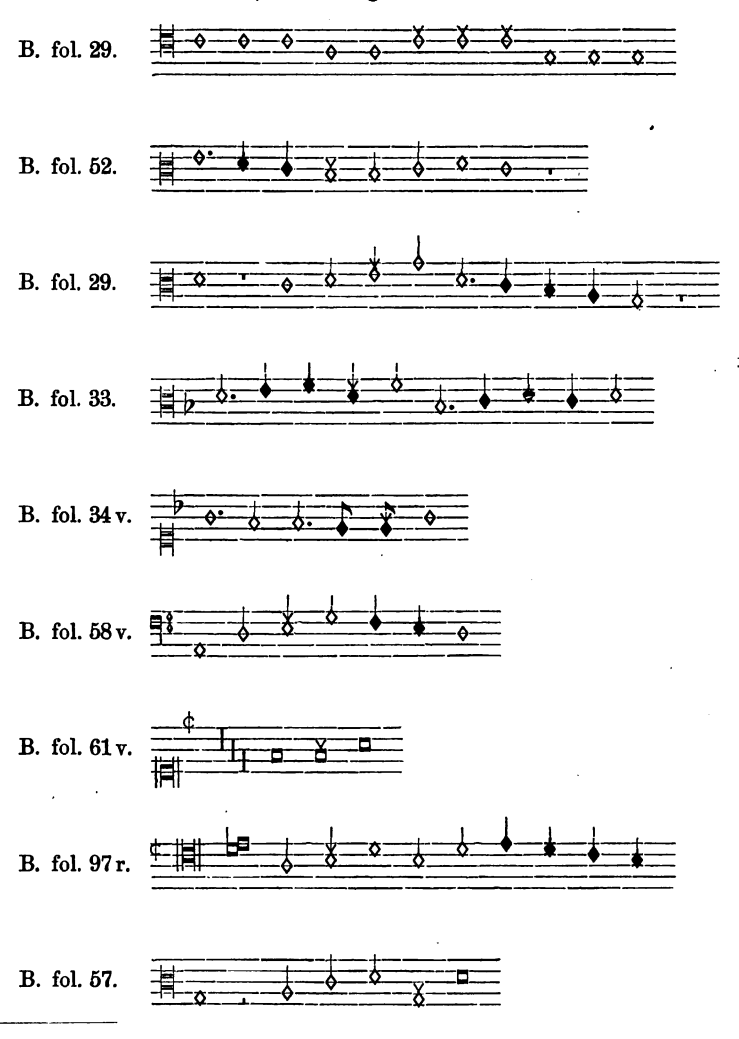
2) Es bestand doch an der Universität ein Lehrstuhl für Musik. Die Historie wurde hier sicherlich gepflegt.

3) Vgl. H. Riemann, Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen (Haberls kirchenmus. Jahrbuch 1897), Faksimile.

4) Siehe meine Ausgabe der »Musica practica« S. 79. — Man vgl. auch Thomas Morley, »*A plain and easie Introduction*«: *The semibriefe was at the first framed like a triangle thus* ◥ *as it were the halfe of a briefe divided by a diameter thus* ⊠ usw. Daß Morleys Auffassung von der Entwickelung der Notenformen eine falsche ist, kommt hier nicht in Betracht.

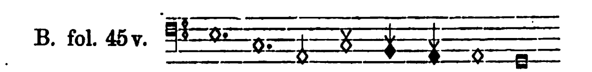
Die Vermutung Riemanns[1]), daß dieser Brauch aus der Orgelnotation herübergenommen ist, dürfte zutreffen.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts taucht in einigen deutschen Handschriften ein Verzierungszeichen auf, das uns bereits im 14. Jahrhundert auf englischem Boden in Theorie und Praxis, wenn auch unter anderer Bedeutung, entgegengetreten ist, aus zwei rechtwinklig zueinander stehenden Strichelchen besteht und sich über oder unter dem Körper der Noten gesetzt findet. Quellen hierfür sind der Berliner Kodex, *Ms. Mus. Z. 21* (B) sowie Leipzig, Bibl. Univ. *1494* (L). Die Stellen, in denen betreffendes Zeichen vorkommt, sind folgende:



1) Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878, S. 252.

B. fol. 45 v.



B. fol. 61 v.

B. fol. 63 v.

L. fol. 89 v.

B. fol. 29.

B. fol. 57 v.

B. fol. 38 v.
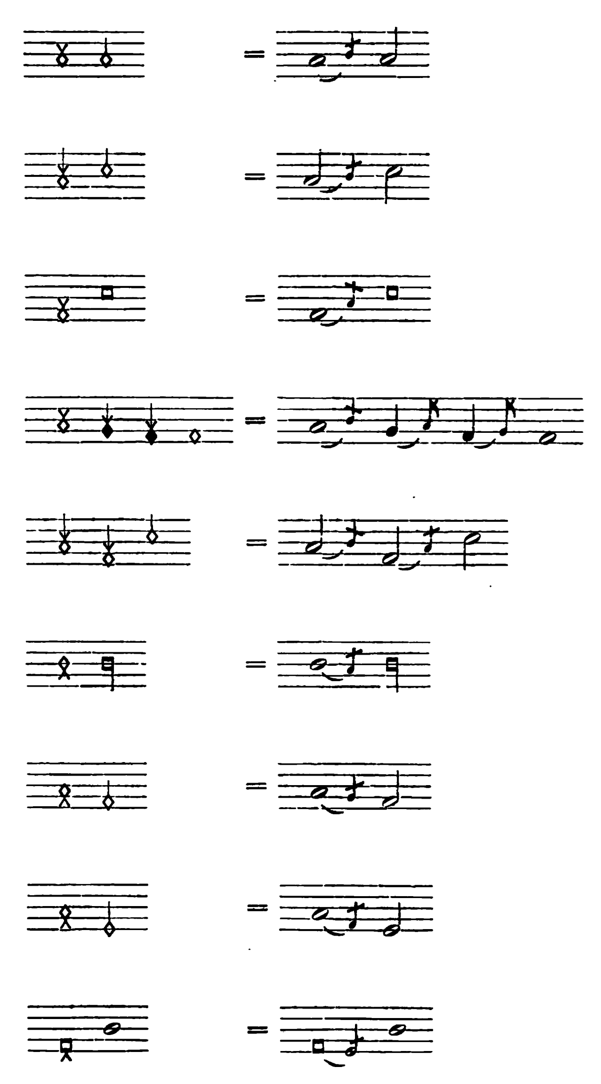
B. fol. 44 v.

B. fol. 194 v.

B. fol. 187 v.

B. fol. 45 v.

Die Verzierung kommt also auf- und absteigend vor. Der der oben verzierten Note folgende notierte Ton liegt in den meisten Fällen eine Terz höher, zuweilen verharrt er in derselben Tonlage, in wenigen Fällen steht er eine Quinte nach oben oder irgend ein Intervall nach unten ab. Ist die Note unten verziert, so verweilt der nächste notierte Ton entweder in derselben Höhe oder liegt eine Terz tiefer oder bildet auch irgend ein anderes höher oder tiefer gelegenes Intervall zu ihm. Mithin hat das Zeichen in seiner Anwendung frappante Ähnlichkeit mit der plica. Vermutungsweise sind die einzelnen zu unterscheidenden Fälle in folgender Wèise aufzulösen:



Schließlich sei noch eine Notationsfrage berührt, die anscheinend geringfügig, für die Altersbestimmung von Musikhandschriften aber von ziemlicher Bedeutung ist, die Kaudierung der aus der semibrevis hervorgegangenen Notenwerte. Seit der Zeit von Walter Odington und Marchettus wurde streng unterschieden zwischen nach oben und unten gestrichenen semibreves. Die verschiedene Kaudierung änderte den Wert der Note. Als aber im Anfange des 15. Jahrhunderts der Gebrauch der nach unten gestrichenen Note unter einem besonderen Werte aufhörte, fiel die Notwendigkeit fort, die minimae und demgemäß auch die kleineren Notenwerte nach oben zu streichen. Zu dieser Erkenntnis scheinen einige nach französischem Modus notierende Musiker auch schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts gekommen zu sein, denn Prosdocimus de Beldemandis berichtet in seinem »*Tractatus practicae de musica mensurabili*«[1]), daß einige moderne Musiker es als Prinzip hinstellten: eine jede Kauda, mag sie nach oben oder unten gezogen sein, verringere bei nicht ligierten Noten den Wert. Damals drangen diese Neuerer noch nicht durch. Aber etwa 60 Jahre später lehrt Tinctoris[2]), daß die minima sowohl nach oben wie nach unten gestrichen werden könne. Auch bei Antonius de Lucca[3]) findet sich der Satz: *illa cauda, tractus seu asta potest ascendere et descendere ad libitum.* Einschränkend fügt er aber gleich hinzu: *Communiter tamen omnes caudae in maxima et longa potius descendunt, et potius et communius in minima et inferioribus ea ascendunt, nisi alias per scriptum vel per notas superiores vel inferiores impediantur.* Anonymus XII[4]) erlaubt wie Tinctoris ohne Einschränkung die Streichung der minima nach oben und unten. An den letzten Worten des Antonius de Lucca erkennen wir wiederum, daß es schreibtechnische Gründe waren, die die verschiedene Streichung der kleineren Notenwerte veranlaßten; man war bemüht, Undeutlichkeit der Schrift zu vermeiden. Und wieviel Unklarheiten entstanden nicht in den älteren Handschriften dadurch, daß die caudae der notae superiores mit dem darüberstehenden Text der vorhergehenden Notenzeile zusammenliefen.

Wie verhält sich nun die Praxis zu unserer Frage? Als ältestes Denkmal, welches nach unten gestrichene Minimen enthält, hat vorder-

---

1) C. S. III, 216a: *dico, quod aliqui moderni primo pro principio stabilitant, quod omnis cauda sive inferius sive superius tracta in notis non ligatis habet diminuere.*

2) »*Tractatus de notis et pausis*« C. S. IV, 42b: *Forma* [*minimae*], *ut semibrevis, est cum cauda sursum aut deorsum directe protracta, ut hic:* ♦ ♦.

3) C. S. IV, 423b.

4) C. S. III, 477b.

hand Oxford, *Selden*, *B. 26* zu gelten. An einer Stelle auf fol. 31v und an zweien auf fol. 32r ist der Deutlichkeit wegen (um das Zusammenlaufen der Kauda mit einem Buchstaben zu verhindern) eine minima nach unten gestrichen. In allen drei Fällen handelt es sich um eine Note im letzten Zwischenraume oder auf der letzten Linie. Würde Thompsons Bestimmung der Handschrift für die Zeit 1450—1455 auch für die jüngsten Teile (fol. 31vff.) zwingend sein, so hätte man um 1455 das Bestehen der Praxis, Noten nach unten zu streichen, anzunehmen. Da diese Seiten des Kodex aber, abgesehen von der Möglichkeit, sie vom musikalisch-paläographischen Standpunkte aus später zu datieren, mehrfach Inkonsequenzen der Schreibung aufweisen, die auf eine mangelhafte musikalische Bildung des Schreibers schließen lassen, so ist vielleicht auf diese Quelle nicht allzu großes Gewicht zu legen. Das Motiv, deutlich zu bleiben, fällt fort für die in ganzen Folgen bis zu Noten des zweiten Zwischenraums nach unten gestrichenen Minimen in der Handschrift Prag, Univ.-Bibl. *V H. 31.* Leider bietet sich bei ihr keine Handhabe für genaue zeitliche Bestimmung. Der aus der Zeit zwischen 1461 und 1467 stammende Münchener Kodex, *Mus. Ms. 3232* (früher *Cgm 810*), hat noch alle kleineren Werte nach oben gestrichen. Dagegen begegnen uns nach unten gestrichene minimae in den Beispielen zur »*Ars contrapuncti*« des Tinctoris, welche 1477 vollendet ist. Da wir aber nicht wissen, ob die von Coussemaker zugrunde gelegte Abschrift treu das Original widerspiegelt, so nehmen wir für unsere Frage von dieser Quelle Abstand. Als nächste fest datierte Handschrift ist heranzuziehen München, *Clm 5023*, welcher »Teile des Antiphonars, des Graduales, Sequenzen, Tropen und Kantilenen in bunter Mischung« enthält[1]. Diese ist 1479 von Johannes Greis in Benediktbeuren geschrieben[2] und weist bereits nach unten kaudierte minimae auf. Das Faksimile bei Haberl[3] zeigt Noten auf der vierten Linie nach unten gestrichen. Berlin, *Mus. Ms. Z. 21*, welches aus etwas späterer Zeit stammt, hat in vielen Stücken, speziell in denen von Isaacs eigener Hand, noch alle kleineren Notenwerte nach oben kaudiert. In andern finden diese sich regellos nach unten gestrichen. Reihenweis scheint es, als ob die Kaudierung nach unten bei der vierten Linie beginnt. Dann findet sich aber plötzlich eine nach unten gestrichene Note auf der zweiten Linie oder eine nach oben gestrichene auf der fünften. Ebenso unge-

---

1) Siehe Haberls kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889 S. 29ff. und 1891 S. 36ff. C. M. Dreves, Beitrag zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

2) Auf Blatt 366b heißt es: »*Deo gratias! Johannes Greis rector scholarium in Benedictenpeuren* 1479«.

3) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 40.

bunden verfährt der Schreiber von Bologna, Liceo musicale, Cod. *148*, einer Pergamenthandschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die unter anderm eine ganze Reihe Isaac'scher Kompositionen enthält. Kurz, zu festen Regeln über die Kaudierung kommt es im 15. Jahrhundert noch nicht. Immerhin läßt sich aber der dritte Zwischenraum als gewöhnliche Grenze der Streichung nach oben angeben. Als Zeit, zu welcher die Kaudierung der minima und der kleineren Werte nach unten in die Praxis eindrang, müssen wir die Jahre 1455—1479 annehmen.

Schluß.

Rückblick auf die Entwickelung der Notation von 1250—1460.

Unsere Untersuchung setzt in der frankonischen Zeit ein. Die erste Periode der Mensuralmusik ist vollendet, die Werte der größeren Noten und Ligaturen geklärt. Eine neue Entwickelung beginnt mit Petrus de Cruce, der eine Reihe kleinerer mit der Figur der semibrevis dargestellter Werte zu einem brevis-Werte zusammenfaßt und ihre Zusammengehörigkeit durch Punkte bezeichnet. Diese Lehre findet allgemeinen Anklang und wird sehr bald weitergebildet, indem man danach strebt, die Verhältnisse der semibreves innerhalb der brevis-Werte zu regeln. Zu ihrer sichtbaren Unterscheidung wird Kaudierung nach oben und unten eingeführt. Bei dieser Weiterentwickelung sahen wir zum ersten Male Italien an der Arbeit, das bisher der Ausbildung der Mensuralmusik fern gestanden hatte[1]). Durch Einflüsse der italienischen Volksmusik tritt in Italien neben den sanktionierten dreiteiligen Rhythmus sehr bald der zweiteilige; die verschiedensten Divisionen entwickeln sich. Zur schnellen Erkennung des herrschenden Rhythmus werden Takt-Buchstaben eingeführt, zur Präzisierung der kleineren Werte neue Figuren geschaffen. In Frankreich geht man nicht über den Formenschatz der einfachen sowie der nach oben oder unten kaudierten semibrevis hinaus. Die rhythmischen Verhältnisse sind einfachere, da von den italienischen geraden Rhythmen anfänglich nur die imperfekte Teilung der longa und brevis festeren Fuß faßt. Erst Philippe de Vitry war es vorbehalten, die italienische Divisionslehre in ihrer Gesamtheit in die französische Praxis einzuführen. Indem er weiter bemüht ist, die relativen Werte der kleineren Notenfiguren durch mehr oder minder fixe zu ersetzen, schafft er die ars nova, welche als spezifisch französische Notation zu bezeichnen ist. In sie kommt, besonders durch die Lehre der Imper-

---

1) Daß das erwachende Interesse an der Musik mit dem literarischen Aufschwunge Italiens in engem Zusammenhange steht, ist zweifellos.

fektion und Synkopation, sehr bald Unnatur und Künstelei. Demgegenüber halten die Italiener an der alten Notationspraxis fest. Die Florentiner Meister vor allen verleihen ihr eine solche Ausdrucksfähigkeit, daß ihr Prosdocimus de Beldemandis mit Recht vor der französischen den Vorzug gibt.

So entwickeln sich ein halbes Jahrhundert lang beide Notationen nebeneinander. Pflegestätten sind besonders die musikalischen Zentren Paris und Florenz. Da kehrt 1377 der päpstliche Stuhl aus Avignon nach Rom zurück und bringt eine erlesene Sängerschar mit sich, die nun den Stamm der päpstlichen Kapelle in Rom bildet. Die französische Praxis ist mitten in das Herz Italiens eingeführt und beginnt, ihren Einfluß auszuüben. Für die Pflegestätten geistlicher Musik wirkt das Beispiel Roms vorbildlich. In Florenz und Venedig sehen wir sehr bald französisch-belgische Sänger auftauchen. Die französische Notation wird Mode und verdrängt in kurzer Zeit die nationale Tonschrift. Erhalten bleiben nur wenige Formen, die, durch einige charakteristische Figuren vermehrt, den ganzen nationalen Aufputz der französischen Notation in Italien bilden. Aber auch dieser sinkt bald dahin. Um 1425 hat die französische Notation ihren Siegeslauf beendet, sie ist zur internationalen Tonschrift geworden.

Deutschland tritt erst sehr spät in die Reihe der musikalischen Großmächte ein und ist kaum nennenswert an der Ausbildung der Notation beteiligt.

England macht sich zwar schon früh auf musikalischem Gebiete geltend, irgendwelche Weiterbildung der vokalen Tonschrift ist diesem Lande seit der Zeit der ars nova aber nicht zuzumessen. Anders auf instrumentalem Gebiete. In England begegnen wir dem ältesten Denkmal einer Orgeltabulatur in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Es ist dieses das einzige, welches bis zur Zeit Paumanns auf uns gekommen ist.

Als eine besondere Eigentümlichkeit der Mensuralnotation der behandelten Zeit fällt in die Augen der Gebrauch roter Noten. Sie begegnen uns zuerst auf französischem Boden im »*Roman de Fauvel*«. Aber gerade in Frankreich und den Niederlanden haben sie nur maßvolle Verwendung gefunden. Ihre eigentlichen Pflegestätten sind Italien, Süddeutschland und England. Der Umschwung der roten in die weiße Note findet in Italien im 4. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts statt. Deutschland folgt etwas später. England hält noch am Gebrauche roter Noten fest, als in den andern Ländern bereits für die vollen schwarzen Noten aus schreibtechnischen Gründen die leeren schwarzen, das heißt die weißen, und an Stelle der eingemischten leeren weißen (bez. roten) die vollen schwarzen getreten sind. Diese Wandlung fand gegen 1455 statt. Von

wo sie Ausgang genommen hat, ist schwer zu sagen, vermutlich aber auch von Italien, welches damals infolge der Blüte der päpstlichen Kapelle musikalisches Zentrum war. Die Männer, welche der damaligen italienischen Musik das Gepräge gaben, waren Niederländer, die zum größten Teile ihre Ausbildung der Kathedralschule zu Cambrai verdankten. Cambrai bildet somit in Wirklichkeit im 15. Jahrhundert den Mittelpunkt musikalischer Intelligenz. Welchen Anteil es an der Ausbildung der Notation hat, ist im einzelnen nicht festzustellen. Das eine ist aber aus der Praxis klar ersichtlich, daß das Streben nach einfachen übersichtlichen Notationsverhältnissen weniger den Engländern, sondern vielmehr den Franzosen und Belgiern und wohl nicht zum geringsten Teile dem Wirken der Kathedralschule zu Cambrai zu danken ist.

Mit 1460 ist der größte Teil des Entwickelungsganges unserer heutigen Notation zurückgelegt. Der Folgezeit bleibt es im wesentlichen nur vorbehalten, sich der Ligaturen zu entledigen und die Proportionslehre, welche sich um die Wende des 15. Jahrhunderts in der Praxis einbürgert, abzustreifen. Das Verdienst, in diesem Sinne reformatorisch gewirkt zu haben, gebührt vornehmlich Glarean.

Register.

Anhang.

Zu Nr. 20.

Rose, lis, printemps, verdure
Fleur, baume et tresdouce odour,
Belle, passes en doucour;
Et tous les biens de nature
Avis, dont je vous aour,
Rose, lis, printemps, verdure
Fleur, baume et tresdouce odour;
Et quant toute creature
Sormonte vostre valour,
Bien puis dire et par honnour:
Rose, lis, printemps, verdure
Fleur, baume et tresdouce odour,
Belle, passes en doucour.

Guillaume de Machaut.

Zu Nr. 21.

Comment puet on mieus ses maus dire
A dame qui congnoist honnour
Et qu'on l'aimme de vraie amour?
Quant amans ressoingne escondire
Et s'a de son courrous paour.
Comment puet on mieus ses maus dire
A dame qui congnoist honnour?
S'elle voit qu'il tramble et souspire
Et mue maniere et colour
Et qu'il soit mus et pleins de plour.
Comment puet on mieus ses maus dire
A dame qui congnoist honnour
Et qu'on l'aimme de vraie amour?

Guillaume de Machaut.

Zu Nr. 27.

Par le grant senz d'Adriane la sage
Fu Theseüs gardés de periller,
Quant a son tour li convient le voyage
En la maison Dedalus essaier;
Puis la trahi et la vost essillier;
Fortrait li a un jouel de grant pris,
Qu'avoir ne puet sanz o couvert de lis.

Adriane est si noble de linage
Et si puissant c'on la puet reconter.
Le jouel ot de son propre heritage,
Que Theseüs s'efforsa d'usurper,
Et pour l'avoir le tienent en grant dangier;
Se socours n'a, le jouel est peris,
Qu'avoir ne puet sanz o couvert de lis.

Mais le lis est de si tres haut parage,
Bel a veoir, plaisant a manier,
Riche on povoir de si perfait courage
Qu'a la dame puet sa vertu endier.
Roulant ne Estor ne li faut souhaidier
Pour secourir le jouel de grant pris,
Qu'avoir ne puet sanz o couvert de lis.

Nach Chantilly, Musée Condé 1047 [1].

---

1) Vgl. Chantilly, Le Cabinet des livres. Manuscrits II (Paris 1900), S. 289.

